



CARLOS ROGÉRIO DUARTE BARREIROS
CLEBER VINICIUS DO AMARAL FELIPE
DILSON FERREIRA DA CRUZ JÚNIOR
FREDERICO DE SOUSA SILVA
JEAN PIERRE CHAUVIN

Diálogos de Machado de Assis com a tradição

CARLOS ROGÉRIO DUARTE BARREIROS
CLEBER VINICIUS DO AMARAL FELIPE
DILSON FERREIRA DA CRUZ JÚNIOR
FREDERICO DE SOUSA SILVA
JEAN PIERRE CHAUVIN

Diálogos de Machado de Assis com a tradição

UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO - UPE

Reitora: Profa. Dra. Maria do Socorro de Mendonça Cavalcanti

Vice-Reitor: Prof. José Roberto de Souza Cavalcanti

Conselho Editorial da Editora Universidade de Pernambuco – EDUPE

Membros Internos

Prof. Dr. Ademir Macedo do Nascimento

Prof. Dr. André Luis da Mota Vilela

Prof. Dr. Belmiro Cavalcanti do Egito Vasconcelos

Prof. Dr. Carlos André Silva de Moura

Profa. Dra. Danielle Christine Moura dos Santos

Profa. Dra. Emilia Rahnemay Kohlman Rabbani

Prof. Dr. José Jacinto dos Santos Filho

Profa. Dra. Márcia Rejane Oliveira Barros Carvalho Macedo

Profa. Dra. Maria Luciana de Almeida

Prof. Dr. Mário Ribeiro dos Santos

Prof. Dr. Rodrigo Cappato de Araújo

Profa. Dra. Rosângela Estêvão Alves Falcão

Profa. Dra. Sandra Simone Moraes de Araújo

Profa. Dra. Silvânia Núbia Chagas

Profa. Dra. Sínara Mônica Vitalino de Almeida

Profa. Dra. Virgínia Pereira da Silva de Ávila

Prof. Dr. Waldemar Brandão Neto

Membros Externos

Profa. Dra. Ester Fraga Vilas-Bôas Carvalho do Nascimento - Universidade Tiradentes (Brasil)

Profa. Dra. Gabriela Alejandra Vasquez Leyton - Universidad Andres Bello (Chile)

Prof. Dr. Geovanni Gomes Cabral - Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Brasil)

Prof. Dr. Gustavo Cunha de Araújo - Universidade Federal do Norte do Tocantins (Brasil)

Prof. Dr. José Zanca - Investigaciones Socio Históricas Regionales (Argentina)

Profa. Dra. Leticia Virginia Leidens - Universidade Federal Fluminense (Brasil)

Prof. Dr. Luciano Carlos Mendes de Freitas Filho - Instituto Federal da Bahia (Brasil)

Prof. Dr. Pedro Gil Frade Morouço - Instituto Politécnico de Leiria (Portugal)

Prof. Dr. Rosuel Lima-Pereira - Universidade da Guiana - França Ultramarina (Guiana Francesa)

Profa. Dra. Verónica Emilia Roldán - Università Niccolò Cusano (Itália)

Prof. Dr. Sérgio Filipe Ribeiro Pinto - Universidade Católica Portuguesa (Portugal)

Diretor Científico e Coordenador: Prof. Dr. Carlos André Silva de Moura

Secretário Executivo: Felipe Ramos da Paixão Pereira Rocha

Assistente Administrativo: Renan Cortez da Costa

Revisor: Paulo Henrique Pompermaier

Diagramador e designer: Eni Vieira

Imagem da capa: Freepik.com

Este livro foi submetido à avaliação do Conselho Editorial da Universidade de Pernambuco.



Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro, ou de seus capítulos, para fins comerciais.

A referência às ideias e trechos deste livro deverá ser necessariamente feita com atribuição de créditos aos autores e à EDUPE.

Esta obra ou os seus artigos expressam o ponto de vista dos autores e não a posição oficial da Editora da Universidade de Pernambuco – EDUPE

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Pernambuco (UPE)

Núcleo de Gestão de Bibliotecas e Documentação (NBID)

Faculdade de Ciências Médicas (FCM)

Biblioteca Prof. Milton Lins (BPML)

Campus Saúde Santo Amaro

Alessandra Jácome de Santana CRB4/1847(Bibliotecária)

D537 Diálogos de Machado de Assis com a tradição / Carlos Rogério Duarte Barreiros... [et al.]. -- Recife: EDUPE, 2025.
136 p.;

Vários autores

ISBN 978-65-85651-87-5

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Literatura. 3. Escritores brasileiros -- Crítica e interpretação I. Barreiros, Carlos Rogério Duarte. II. Título.

CDD: Ed. 23 -- 869.092

Sumário

Apresentação: Do Título, Dos Capítulos	5
Intertextualidade em “Uma excursão milagrosa”, de Machado de Assis	9
A enunciação entre um ato e outro	31
A Poética da Indiferença, segundo Tristram Shandy e Brás Cubas	73
Machado de Assis, leitor de Longfellow (ou o fim do Brasil)	94
Bibliografia	129

Apresentação: Do Título, Dos Capítulos

Dos autores

Durante mais de cinquenta anos, Machado de Assis cultivou a crítica teatral, a tradução, a crônica, além de variados gêneros literários situados entre o jornal e o livro. Alguém poderia objetar que a atuação longa e multiforme não fora exclusividade do escritor carioca, considerando que muitos dos autores, canonizados ou não pela crítica e historiografia brasileira, também ocuparam diferentes frentes, dentro e fora da imprensa, durante o século XIX. Porém, a questão se adensa quando consideramos que Machado tinha origens bem mais modestas que a dos funcionários públicos, escritores, políticos e intelectuais, durante o Segundo Império e o início da Primeira República.

Como se sabe, entre a morte de Machado, em 1908, e a década de 1970, numerosos foram os especialistas que se propuseram a decifrar os conteúdos biográficos embutidos em sua ficção, a exemplo de José Veríssimo, Alcides Maya, Lúcia Miguel Pereira, Astrojildo Pereira, Augusto Meyer, José Guilherme Merquior etc. Do final dos anos 60 em diante, o dado biográfico, ainda presente, começou a perder a força analítica e interpretativa e os recursos, por assim dizer, estéticos passaram a chamar maior atenção. Duas amostras disso estão nas inúmeras coletâneas de relevo, reunidas em livros ou periódicos, sendo a primeira delas o volume *Machado de Assis*, publicada pela editora Ática em 1982.

De Machadinho a Machado – parafraseando o conhecido ensaio de Augusto Meyer¹ (resgatado por Alfredo Bosi em 2005), o fato é que a extensa e variada obra legada pelo escritor continua a sugerir que há camadas cada vez mais profundas de leitura, bem como temas capazes de estimular abordagens múltiplas, transdisciplinares, ora orientadas pela perspectiva sociológica, ora pelo plano da linguagem; ora concentradas na possível afiliação de Machado à certa tradição letrada, ora a descortinar aspectos editoriais; ora a descobrir alegorias por conta da abordagem historicizante da ficção, ora a mapear as estratégias retórico-estilísticas e simbólicas empregadas pelo autor.

Na produção machadiana, topamos com a virulência exposta com aparente candura (de que falava Antonio Candido); vislumbramos a sede de nomeada (observada por Alfredo Bosi); detectamos o capricho e a desfaçatez da classe senhoril (assinalados por Roberto Schwarz), notamos nossa cumplicidade com os narradores (percebida por Hélio de Seixas Guimarães); dialogamos com a cultura e a moda francesas (diagnosticados por Lúcia Granja e Gilberto Passos); assistimos à estilização da linguagem (apontados por Maria Nazaré Lins Soares, Dirce Côrtes Riedel, Sílvia Maria Azevedo, João Adolfo Hansen e João Cezar de Castro Rocha, entre tantos outros)...

Seja qual for a chave de leitura que adotarmos, ficaremos assombrados com a capacidade de os narradores e personagens machadianos expressarem as inseguranças pessoais, os trejeitos afetados das gentes remediadas, a cafonice das elites locais, o desejo obsedante por distinção social, o pendão bacharelesco, tudo isso mais ou menos realçado pela dicção cínica e ambivalente de uma galeria povoada de figuras situadas entre a caricatura, comum aos tipos, e a complexidade dos loucos, sensíveis ou mais extravagantes.

Esta coletânea congrega cinco leitores que se aproximam da prosa e da poesia machadiana partindo de variados pontos de vista – o que é

¹ Referimo-nos a “De Machadinho a Brás Cubas”, reeditado na *Revista Teresa*, n. 6/7, 2005, p. 409-417.

enriquecedor –, mas com um objetivo comum: estabelecer pontos de contato entre as obras de Machado e textos situados entre a Antiguidade e a Era Moderna, com vistas a estimular releituras produtivas de sua produção, bem como convidar a que novos leitores se aventurem a cultivar algumas dentre as incontáveis referências caras ao bruxo do Cosme Velho.

O ensaio inicial, fruto da parceria entre Cleber Vinicius do Amaral Felipe e Frederico de Sousa Silva, refaz a genealogia composicional do conto “Uma excursão milagrosa”, captando nessa narrativa traços da paródia luciânica, muito em voga durante a segunda metade do século XIX, no país, mas também embutida na obra de Jonathan Swift, em particular n*As Viagens de Gulliver*. O acúmulo de imagens e tópicos antigas contrasta com o vaivém das personagens, sob o olhar de um narrador que afeta impassibilidade, mesmo diante de circunstâncias as mais curiosas e inverossímeis.

No segundo capítulo, Dílson Ferreira da Cruz estabelece produtivos paralelos entre o *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, e os nove romances machadianos, mostrando que diversos aspectos respeitantes à estrutura romanesca, ao teor dos capítulos e a excertos narrativos permitem não só justapor a produção dos autores, mas realçar a consciência do escritor brasileiro ao estilizar certos traços formais praticados entre os romancistas do século XVIII, de modo a enfatizar a capacidade de emulação de Machado.

Algo similar se observa no ensaio de Jean Pierre Chauvin, que recorda as diversas ligações entre o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (fatiado em nove tomos, que saíram entre 1759 e 1767) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). No ensaio, a ênfase recai sobre a dicção de ambos os narradores em primeira pessoa, que detêm a capacidade de bifurcar a própria trajetória, graças ao estilo tortuoso de intercalações, desvios de rota e falta de objetividade programática.

O capítulo final, a cargo de Carlos Rogério Duarte Barreiros, convida-nos a percorrer parte da prosa e da poesia machadiana, com vistas a reconstituir a presença constante do poeta Henry Wadsworth Longfellow em sua produção, especialmente até o início da década de 1880 – quando tem início o que parte da crítica especializada denomina como

“fase da maturidade”. Nesse longo convívio literário entre Machado e o poeta estadunidense, o escritor carioca teria sido cativado por temas subjacentes à necessidade de modernização da sociedade escravista e conservadora brasileira, o que resultaria em retratos impiedosos, parcialmente transportados para a ficção.

Feita essa brevíssima exposição dos pressupostos e motivos que embasam o livro, solicitamos a empenhada leitura dos ensaios que ele contém, senão pela ousadia embutida neles, vá lá, pelo convite a que leitores e leitoras (re)visitem a prolífica obra machadiana. Quanto aos piparotes, reservá-los-emos para ocasião mais propícia. Adeus.

Os autores agradecem ao Programa de Apoio à Pós-graduação da CAPES pelo apoio financeiro. Agradecem também ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI - UFU) pela acolhida do trabalho, sem o qual a publicação desta obra não seria possível.

Intertextualidade em “Uma excursão milagrosa”, de Machado de Assis

Cleber Vinicius do Amaral Felipe¹

Frederico de Sousa Silva²

A produção letrada de Machado de Assis carrega as marcas da intertextualidade e apresenta um estilo repleto de alusões às práticas artísticas de várias épocas, como é o caso da cultura antiga.³ Interessa-nos, aqui, mapear e analisar alguns dos efeitos de leitura proporcionados pelo conto “Uma excursão milagrosa”, que corresponde à reescritura de um de seus textos publicados no periódico *O Futuro*. Com o título “O país das Quimeras – conto fantástico” (1862), a primeira versão não dispunha de prólogo ou epílogo, que só apareceram no texto posterior.⁴ O relato é proposto por um companheiro do “viajante”, que estaria publicizando os resultados da excursão: “Absorto nestas e noutras reflexões estava meu amigo Tito, poeta aos vinte anos, sem dinheiro e sem bigode, sentado à mesa carunchosa do trabalho, onde ardia silenciosamente uma vela”. O conto sofreu raras modificações, como o acréscimo de um filósofo pessimista, a assegurar que

¹ Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS-UFU).

² Professor do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL-UFU).

³ Sobre o assunto, conferir FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Quem conta um conto... Machado de Assis e a poética da reticência*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

⁴ Sílvia Maria Azevedo comparou as duas versões do conto no texto AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis sob o prisma da intertextualidade. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2, Campo Grande, p. 177-186, 2009.

“o universo é um composto de maldade e invejas” e que há conveniência na adoção da vaidade, que não passa da “consciência da nossa elevação moral”. Este conto, como vários outros de Machado, se enquadra no que Ivan Teixeira chamou de “conto de atmosfera”, quando afirma: “o enredo fechado [de outros contos] cede lugar ao esboço de uma situação lírica, em que geralmente se exploram propriedades singulares de uma personagem posta em situação de grande significado existencial”.⁵

No prefácio da edição de 1864 de *Crisálidas*, Caetano Filgueiras recorda os anos em que ele, Machado e outros amigos liam e discutiam poesias em conjunto, e assegura que já percebia nele um grande escritor. No fim desse mesmo prefácio, assinala a influência clássica antiga de Machado de Assis: “a clâmide romana em que se envolve o poeta lhe dissimula – o vácuo do coração, e o coturno grego, que por suado esforço conseguiu calçar, lhe tolhe, apesar de elegante e rico, a naturalidade dos movimentos”. No que diz respeito à retomada de outros textos literários em Machado, eles aparecem de forma direta — com citação das fontes —, por meio de alusões ou de modo mais sutil, a serviço de novas formulações de sentido. Vasconcellos afirma que “os modos de alusão podem ser sutis e dependerá, então, da bagagem literária de leitor e de sua perspicácia interpretativa a detecção das referências intertextuais e sua compreensão”.⁶ Dessa maneira, a arte alusiva cria efeitos de sentido e, em Machado, é um fator determinante. É o caso das fontes provenientes da tradição greco-latina, formulada por meio de intensas relações intertextuais. *A imitatio* e a *aemulatio*, por exemplo, eram parte do processo de escrita e a literatura “qualificada” passava por esses e outros artifícios de retomada e de reescrita.⁷ Machado de Assis, à maneira dos antigos escritores greco-romanos, impregna seu texto de outros textos, em jogos

⁵ TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: dinâmica do poder em “O Alienista”*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010, p. 338.

⁶ VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Fapesp, 2001, p. 35.

⁷ Sobre imitação/emulação, consultar HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

de espelhos que vão refletindo as mais variadas obras e autores. Isso pode sugerir outros caminhos na leitura, como contrapontos, reafirmações, pontos de vista diferentes, entre outros aspectos, por meio de reminiscências, imitações e alusões.

Com a finalidade de reconhecer referências de outros textos na prosa machadiana e multiplicar os efeitos de sentido em suas obras, analisamos alguns autores, obras e suas possíveis implicações no conto referido há pouco. Ressalte-se que, além da biblioteca física deixada por Machado, hoje em poder da Academia Brasileira de Letras, há uma imensa gama de escritores e obras citadas nos seus textos, assegurando ao leitor moderno o quanto o Bruxo do Cosme Velho mobilizou vasto repertório.

Um autor muito lido e citado por Machado é o sírio Luciano de Samósata. Entretanto, o conto em análise, “Uma excursão milagrosa”, foi publicado em 1866 na *Jornal das Famílias* e não há nele citação textual de Luciano. Além disso, os críticos de Machado vão alegar que, nessa época, ele ainda não havia lido de forma direta a obra do sírio. Enylton Sá Rego informa que Machado possuía em sua biblioteca dois volumes das *Œuvres complètes* de Lucien de Samosate, tradução francesa de 1874, portanto posterior à “Excursão milagrosa”. Afirma, todavia, que “Machado poderia ter tido conhecimento da importância da obra de Luciano para a tradição da sátira menipeia através do artigo publicado por Charles Labitte na *Revue des Deux Mondes* em 1845”.⁸ Ainda nesse mapeamento de referências antigas, Machado publica a peça *Os deuses de casaca* e, em seu prólogo, escrito em 1º de janeiro de 1866, noticia seus encontros nos saraus literários da Arcádia Fluminense, denominando aqueles que ali se reuniam como *arcades omnes*. Sobre a peça, o próprio Machado anuncia tratar-se de “uma crítica anódina, uma sátira inocente, uma observação mais ou menos picante, tudo no ponto de vista dos deuses”, travestidos na trama de cidadãos cariocas do século XIX.

⁸ REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 86.

Assim, o jovem Machado já mostrava em seus textos uma parte do cabedal de inspirações e leituras que o estavam cativando e, mesmo que não tivesse tido contato com Luciano de Samósata na década de 1860, é possível considerar a circulação da chamada tradição luciânica. Dessa maneira, ainda supondo que não tivesse lido diretamente Luciano, Machado o recepciona de forma atravessada, isto é, assimila autores que conheciam Luciano ou recorre a autores adeptos da vertente menipeia, como sugere Rego: “ao parodiar Burton, Sterne está por vezes parodiando o próprio Luciano, conscientemente ou não” e “essa tradição passa de Demócrito e Luciano à obra de Erasmo e de Burton, e mais tarde para a obra de Machado de Assis”.⁹ “Uma excursão milagrosa”, assim, se insere no chamado conto de atmosfera e, como Teixeira escreve, também é conto que subordina os acontecimentos à lógica da fantasia interna das escolhas, o que o moldaria aos aspectos do fantástico, aproximando-se do estilo da sátira de Luciano.¹⁰

Ainda em relação à tradição luciânica, pode-se observá-la mais diretamente no próprio conto “Uma excursão milagrosa”, ao ser citada a obra *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, que emula *Uma história verídica*, de Luciano. O narrador de “Uma excursão milagrosa” nos diz:

Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do Capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de *Mil e uma noites*. Pois tudo isso é nada à vista das excursões singulares do nosso herói, a quem só falta o estilo de Swift para ser levado à mais remota posteridade.

Dessa maneira, mapearemos no conto algumas estruturas de Machado que estão presentes não só em Luciano, mas também em outras

⁹ Ibidem, p. 83.

¹⁰ TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono*, op. cit., p. 338.

referências do vasto universo da literatura e que, portanto, estruturam também seu sentido. Em *Viagens de Gulliver*, por exemplo, há variados elementos e, dentre eles, os que estão no campo do fantástico. Assim como em Luciano, logo no início há algumas rupturas da expectativa daquilo que vai acontecer. No final da quarta parte dos empreendimentos de Gulliver, o personagem afirma:

Muito bom seria que houvesse uma Lei obrigando todo Viajante, antes que se lhe dessem Licença de publicar suas Viagens, a jurar perante o Chanceler do Reino que tudo por ele declarado era absolutamente verdadeiro, até onde ia seu Conhecimento; pois desse modo o Mundo não mais seria enganado como costuma ocorrer, quando alguns Escritores, para que suas Obras mais circulem em meio ao público, impõem ao Leitor incauto as mais grosseiras Falsidades.¹¹

Não só na tópica da viagem se entrelaça Swift com Luciano, mas em vários outros aspectos e percursos literários. É possível citar, por exemplo o início de *Uma história verídica*, em que Luciano também reflete sobre seu texto e adverte o leitor:

Já que não tinha nada de verídico para narrar [...] virei-me para a mentira, mas uma mentira mais desculpável que a daqueles, porquanto numa coisa serei eu verdadeiro: ao confessar que minto. Desta forma, isto é, declarando que não digo nem uma ponta de verdade, creio ficar absolvido da acusação que porventura me façam. Escrevo, pois, sobre coisas que não testemunhei nem experimentei, e que não soube da boca doutrem; mais ainda: que não existem em absoluto e que, de

¹¹ SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 337.

qualquer forma, não são susceptíveis de ocorrer. Portanto, não deve o leitor dar o mínimo crédito às minhas histórias.¹²

Em “Uma excursão milagrosa”, Machado caminha na mesma direção que Luciano e Swift. Com o termo “milagrosa” no título, o autor antecipa algo fora do comum, que não se explica naturalmente. Em seguida, afirma: “se a chamo [a viagem] milagrosa é porque as circunstâncias em que foi feita são tão singulares, que a todos há de parecer que não podia ser senão um milagre”.¹³

Logo no início, o narrador aponta para algumas obras e autores cuja temática é a viagem, seja ela física, seja imaginária, numa espécie de teoria a respeito dos itinerários e seus tipos. Esse é um *topos* antigo que está presente em Luciano. Dessa maneira, pode-se dizer que há uma emulação do artifício da viagem, em um retorno a *Uma história verídica*, numa referência a Luciano em que também há um preâmbulo, ou prólogo, no qual o narrador teoriza, a seu modo, os modos de narrar. Na prosa do sírio, encontram-se narrativas fantásticas, aventuras extraordinárias, uma sátira da narrativa dos cantos IX e seguintes da odisseia de Ulisses.

Enquanto em *Uma história verídica* o narrador, movido pela curiosidade de expandir seus conhecimentos a respeito do mundo, embarca em uma longa viagem, em “Uma excursão milagrosa”, o personagem é levado a um itinerário por um mundo também fantástico, imaginário. *Uma história verídica* é texto com enorme quantidade de descrições, de detalhes, de aventuras extraordinárias, elementos que influenciaram vários escritores em muitas épocas, servindo de modelo narrativo. Texto mais conciso que o de Luciano, pois deveria se encaixar na moldura da publicação em jornal, o conto de Machado tem por pano de fundo a ficção e a tradição luciânica.

¹² LUCIANO DE SAMÓSATÁ. *Luciano [II]*. Coleção Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 66.

¹³ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015, p. 816.

Narrado em primeira pessoa, o texto de Luciano relata as aventuras de um personagem que deseja conhecer os limites do mundo e que embarca com vários tripulantes para uma longa viagem, talvez uma paródia das narrativas homéricas. É texto em que o autor, despreziosamente, tinha em mente a diversão e o reconhecimento da fantasia. Escreve em seu início:

Ora bem: um dia, tendo partido das Colunas de Hércules, apontei ao oceano ocidental, navegando com vento favorável. Causa e objectivo da viagem: a curiosidade intelectual, o desejo de experimentar novidades e a vontade de saber como é o fim do oceano e que espécie de homens habitam do lado de lá. Para tanto, fiz uma provisão enorme de víveres, abasteci-me de água em quantidade suficiente e recrutei cinquenta companheiros que tinham o mesmo ideal que eu.¹⁴

Na sequência, Luciano embarca o leitor em uma longa excursão por meio da fantasia e da imaginação. Machado, também no início de seu conto, explica ao leitor as circunstâncias e feições de seu conto:

Tenho uma viagem milagrosa para contar aos leitores, ou antes uma narração para transmitir, porque o próprio viajante é quem narra as suas aventuras e as suas impressões. Se a chamo milagrosa é porque as circunstâncias em que foi feita são tão singulares, que a todos há de parecer que não podia ser senão um milagre. Todavia, apesar das estradas que o nosso viajante percorreu, dos condutores que teve e do espetáculo que viu, não se pode deixar de reconhecer que o fundo é o mais natural e possível deste mundo [...].

¹⁴ LUCIANO DE SAMÓSATA. *Luciano [II]*, op. cit.

As histórias de viagem são as de minha predileção. Julgue-o quem não pode experimentá-lo, disse o épico português. Quem não há de ir ver as coisas com os próprios olhos da cara, diverte-se ao menos em vê-las com os da imaginação, muito mais vivos e penetrantes. Viajar é multiplicar-se.¹⁵

Antes de principiar a trama, o narrador menciona algumas referências para antecipar o teor de sua empreitada e elencar modelos: as viagens do Capitão Cook às regiões polares; as errâncias de Gulliver relatadas por Jonathan Swift; as histórias extraordinárias situadas entre as narrativas de Edgar Allan Poe e os contos de *Mil e uma noites*. Em seguida, para amplificar o ineditismo do próprio itinerário, declara que todas essas viagens não são nada “à vista das excursões singulares do nosso herói, a quem só falta o estilo de Swift para ser levado à mais remota posteridade”. Note-se a alternância entre primeira e terceira pessoa. No início do conto, afirma: “Tenho uma viagem milagrosa...”. Depois, refere as “excursões singulares do nosso herói”. Na trama predomina a terceira pessoa, ou seja, o narrador tem uma viagem a narrar, mas o protagonismo pertence a seu amigo, Tito, que teria dado testemunho dela.

Desde o início, Machado insere diversas referências na sua prosa e, como quem não quer nada, cita um verso e indica ser do grande épico português *Os lusíadas*. “Julgue-o quem não pode experimentá-lo” é verso que está na estrofe 63 do canto IX, no conhecido episódio da ilha dos amores. É emblemática a inserção do verso no conto machadiano, visto que seu autor indica um reconhecimento prévio da passagem de Camões com vistas à criação de sentido e a incrementar a bagagem literária na viagem proposta. No caso do poeta português, o verso está inserido na passagem em que se premiam, com o descanso e os prazeres divinos, os navegantes pela longa empreitada e pela extensa viagem realizada, o que

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 816.

de certa forma antecipa o caráter imaginário e o prazer que Tito, protagonista de “Uma excursão milagrosa”, vivenciará. A ilha é figurada como um *locus amoenus*, da mesma forma que o local utópico que Tito encontrará em sua viagem. No entanto, é preciso considerar que essas retomadas são quase sempre irônicas, como é o caso da reflexão de Tito, no relato do narrador onisciente, quando cogitava que tipo de viagem faria:

Arrependera-se Catão de haver ido algumas vezes por mar quando podia ir por terra. O virtuoso romano tinha razão. Os carinhos de Anfitrite são um tanto raivosos, e muitas vezes funestos. Os feitos marítimos dobram de valia por esta circunstância, que se esquivam de navegar as almas pacatas, ou para falar mais decentemente, os espíritos prudentes e seguros.

Mas para justificar o provérbio que diz: — debaixo dos pés se levantam os trabalhos — a via terrestre não é absolutamente mais segura que a via marítima, e a história dos caminhos de ferro, pequena embora, conta já não poucos e tristes episódios.¹⁶

O receio de singrar os oceanos é uma tópica antiquíssima, referida nas epopeias de Homero e Virgílio, por exemplo. Não por acaso, existiam os “vedados términos”, demarcados pelas colunas que Hércules teria construído no Estreito de Gibraltar, que ata o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico. A epopeia lusíada narra a superação desse limite, ou seja, trata-se de uma afronta à antiga concepção de prudência, amparada na moderação e no respeito aos limites instituídos pelas divindades. Quando Machado equipara viagens marítimas e terrestres, ele está ou atenuando os riscos de uma travessia pelos mares, ou amplificando os perigos existentes em terra firme. Seja como for, o narrador retoma o lugar-comum para, em seguida, propor uma terceira modalidade de viagem, ocorrida

¹⁶ Ibidem, p. 817.

pelo ar, possivelmente inspirada em Luciano ou, quem sabe, em Cyrano de Bergerac, autor do século XVII que escreveu sobre uma viagem à lua adotando uma série de ingredientes paródicos, emulando Luciano.

Prestes a finalizar o prólogo, o narrador propõe um panegírico àqueles que se dispuseram a singrar os oceanos repetidas vezes: “não é isto gozar na verdadeira extensão da palavra?”.¹⁷ Depois, emenda: “Se em vez do oceano me falam nas florestas e contam-me mil episódios de uma viagem através do templo dos cedros e dos jequitibás, ouvindo o silêncio e a sombra, respirando os faustos daqueles palácios da natureza, gozando, vivendo, apesar dos tigres, das serpes, então o gozo pode mudar de aspecto, mas é o mesmo gozo elevado, puro, grandioso”.¹⁸

Por fim, acrescenta “a viagem por através dos cadáveres das cidades antigas, dos desertos da Arábia, dos gelos do norte. Tudo chama o espírito, e o educa, e o eleva, e o transforma”.¹⁹ Machado de Assis retoma a concepção de sublime que, desde meados do século XVIII, esteve presente nas mais diversas letras e foi incorporada, na centúria seguinte, pelos literatos brasileiros, com o intuito de descrever as sublimidades da pátria. José de Alencar, dentre outros, investiu muito nesse recurso para descrever a natureza brasílica e suas peculiaridades regionais. A Machado interessava não propriamente enaltecer o Brasil, mas mobilizar o recurso para propor uma viagem fantástica, ou melhor, uma excursão “sedentária”, para utilizar expressão do próprio autor. Essa modalidade também tem seus modelos, dentre os quais duas foram indicadas: “*A Viagem à roda do meu quarto*, e a *Viagem à roda do meu jardim*, de Maistre e Alphonse Karr”.²⁰

No encerramento do prólogo de “Uma excursão milagrosa”, o narrador assegura: “com todo este gosto pelas viagens, ainda assim eu não desejaria fazer a viagem do herói desta narrativa. Viu muita coisa,

¹⁷ Ibidem, p. 816.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 816.

²⁰ Ibidem.

é certo; e voltou de lá com a bagagem cheia dos meios de apreciar os fracos da humanidade. Mas por tantas coisas quantos trabalhos!”.²¹ O ingrediente humorístico, suposto no adjetivo “herói”, antecipa o tom da narrativa, instituída com a pena da galhofa e inspirada em autores familiarizados com a paródia, como Swift e Xavier de Maistre, todos inseridos na chamada tradição luciânica.

Vamos à trama: Tito, jovem poeta vitimado por uma desilusão amorosa, resolve realizar uma viagem, sem saber se deveria fazê-la por mar ou por terra. Seu retrato físico, esmiuçado com vagar, reúne aspectos dignos e sublimes (da cintura para cima), mas também disformes e risíveis (da cintura para baixo). Trata-se de um pavão, segundo o narrador, “que se enfeita e contempla radioso, mas cujo orgulho se abate e desfalece quando olha para as pernas e para os pés”.²² Esse tipo de descrição é corrente na prosa machadiana: recorde-se, por exemplo, de Eugênia, personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, segundo o narrador, era “bela, mas cocha”. O enunciado reconstitui um dos preceitos de Horácio, que começa sua *Arte poética* com os seguintes termos:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.²³

²¹ Ibidem, p. 817.

²² Ibidem.

²³ HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 55.

Quando Horácio discorre sobre “formas sem consistência”, adverte sobre a centralidade do decoro, isto é, da pertinência das formulações tendo em vista o gênero, as circunstâncias e o público. Como Machado domina e parodia gêneros mistos e relatos de viagem fantasiosos, a justaposição de extremos contribui com os resultados almejados. Por sinal, no que diz respeito à moral, os caracteres de Tito replicam o aspecto duplo do corpo: não apresenta vícios, mas padece de “fraquezas de caráter”. Por um lado, apresentava condutas caridosas e solidárias; por outro, vendia seus poemas e a “paternidade” deles, permitindo que outros assumissem os direitos autorais.

Ainda sobre a caracterização de Tito e a ausência de vícios, acompanhada de algumas fraquezas, o narrador diz que ele não faria mal “ao mais impertinente bicho, ou ao mais insolente homem”.²⁴ Após indicar isso, relata, a título de exemplo do caráter de Tito, como ele salvou da morte uma galga que dormia na rua: “a galga salva por Tito afeiçoou-se-lhe tanto que nunca mais o deixou; à hora em que o vemos absorto em pensamentos vagos está ela estendida sobre a mesa a contemplá-lo grave e sisuda”.²⁵ Interessante e importante ponto na tessitura do conto é a descrição da galga e a presença dela na mesa de Tito. Nesse trecho, de novo como quem não quer nada, apresenta-se mais um elemento da arte criativa do Bruxo do Cosme velho, a saber, a alusão à obra *Melencolia* (1514), do renascentista alemão Albrecht Dürer. É gravura cheia de elementos simbólicos que remetem, claro, à melancolia, ambientada em local escuro. Rodrigues aponta que “a *Melencolia I* de Dürer pode ser vista, na concepção de Warburg, não apenas como manifestação das forças mais obscuras e imobilizantes, mas também como a emergência da reflexão e do pensamento” e que “o potencial criador humano seria a saída para vencer o potencial celeste da natureza, como a melancolia”.²⁶

²⁴ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 817.

²⁵ *Ibidem*, p. 817.

²⁶ RODRIGUES, Andreia de Freitas. Dürer e o tema da melancolia. *NAVA*, v. 3, n. 1, Juiz de Fora, p. 47, 2017.

Assim como Tito, do conto machadiano, a figura na obra de Dürer também tem olhar vazio, indicando-o “absorto em pensamentos vagos”, nas palavras do narrador machadiano. Na gravura do renascentista alemão, do lado esquerdo, há uma galga compondo o cenário e, em se pensar sobre as construções de sentido, a galga no conto machadiano é elemento que alude à temática da obra de Dürer, sendo ela mesma a representação da própria melancolia, “a contemplá-lo grave e sisuda”, e ainda o narrador nos diz que a galga, ou a melancolia, se apega muito a Tito, “tanto que nunca mais o deixou”. Machado ainda descreve o cenário em que estava Tito e a galga: “a mesa à qual Tito estava encostado era um traste velho e de lavor antigo, herdara-o de uma tia que lhe havia morrido fazia dez anos. Um tinteiro de osso, uma pena de ave, algum papel, eis os instrumentos de trabalho de Tito. Duas cadeiras e uma cama completavam a sua mobília. Já falei na vela e na galga”.²⁷ O cenário reforça a ideia melancólica do ambiente e do personagem, sendo a galga o elo com a temática da melancolia e, por assim dizer, como uma extensão do próprio estado do personagem.

A construção enunciativa de Machado ora se faz por ecos de outras narrativas, ora por referências mais ou menos explícitas, ora por lacunas a serem preenchidas pelo leitor, ou seja, “desenvolve-se então a arte da intertextualidade, que se torna parte integrante do fazer literário”²⁸ à medida que a história se desenvolve. Nesse ponto em que insere a galga — o cão salvo pelo protagonista —, tem-se também uma construção por meio de palavras da pintura de Dürer, cuja temática se conforma com as narrativas de Machado e, neste conto especificamente, com a cena descrita, o ofício do protagonista e o desenrolar do enredo. Não se sabe até que ponto Machado conhecia a gravura de Dürer. Em *Ressurreição* (1872), seu primeiro romance, ele escreve sobre algo que acontecia no Rio de Janeiro àquela altura, descrevendo galerias em que

²⁷ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 818.

²⁸ VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*, op. cit., p. 23.

se vendiam gravuras de pintores. Nesse romance, a personagem Batista justifica a Félix uma imagem que se parecia com sua amante e diz: “há dias fui achá-la aborrecida. Interroguei-a; nada me quis dizer. Pela conversa adiante falou-me duas ou três vezes numa gravura que vira na Rua do Ouvidor, e que o dono vendera quando ela lá voltou, disposta a comprá-la. O assunto era o mais ortodoxo possível: a israelita Betsabé no banho e o rei Davi a espreitá-la do seu eirado”.²⁹ A descrição faz possível referência à pintura de Jan Massys, obra renascentista de 1562. Dessa maneira, a *Melencolia* não deveria ser estranha a Machado. Por fim, a gravura de Dürer influenciou vários outros artistas e autores e, entre eles, destacamos aqui o livro *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton (1577-1640), texto cuja escrita se pautava em construções irônicas e baseadas na verve de Luciano de Samósata, enquadrando-se assim também na tradição luciânica.

Melancólico, em decorrência de um amor não correspondido, Tito cogita suicídio. Segundo o narrador, “O amor contrariado, quando não leva a um desdém sublime da parte do coração, leva à tragédia ou à asneira”.³⁰ Como logo depois já se inicia a viagem imaginária ou onírica de Tito, podemos associar suas duas opções, pelo suicídio ou pela viagem, a um tema clássico antigo, a saber, às portas dos sonhos, narrado por Homero na *Odisseia* e depois retomado por Virgílio (*Eneida* VI, 893-896) e Horácio (*Odes* III, 27, 39-42), por exemplo. Tito está diante de escolhas e logo depois uma sílfide, elementais que reinam no ar e que auxiliam na imaginação dos homens, aparece para levá-lo na viagem, dando a entender que Tito atravessou a porta. Na referência à *Odisseia* de Homero, diz Penélope ao estrangeiro Ulisses, no canto XIX:

Estrangeiro, sabes bem que os sonhos são impossíveis
e confusos; nem sempre tudo se cumpre entre os homens.

²⁹ ASSIS, Machado de. Ressurreição. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 1. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2004, p. 182.

³⁰ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 819.

São dois os portões dos sonhos destituídos de vigor:
um é feito de chifres; o outro, de marfim.
Os sonhos que passam pelos portões de marfim talhado
são nocivos e trazem palavras que nunca se cumprem.
Mas os que saem cá para fora dos portões de chifre polido,
esses trazem coisas verdadeiras, quando um mortal os vê.³¹

No conto machadiano, enquanto Tito refletia a respeito de sua tragédia pessoal, batem à porta de sua casa, o que pode nos indicar a transição para o campo onírico com a escolha feita por Tito. Era uma sílfide, “criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem névoas, uma coisa entre as duas espécies”.³² A partir desse ponto, Tito passa a contar as suas aventuras e instaura-se o que se denomina de *kataskopos*, tópica clássica em que se relata de forma mais distante uma realidade e em que há um narrador que vê o mundo do alto. É artifício utilizado frequentemente por Luciano e por vários autores que foram influenciados por ele. Ao usar essa técnica, o narrador passa a ter lugar privilegiado para que possa comentar, relatar ou expor algo, sem se comprometer que o narrado se enquadre no campo das coisas verídicas. Esse distanciamento pode incrementar a ironia, fazendo com que o limite entre o sério e o cômico seja tênue, bem como dar ao personagem uma consciência de que todas as coisas e todos são inconstantes e instáveis.

Após revelar um sublime par de asas, a criatura conduz o poeta pelos ares, avançando rumo ao País das Quimeras, “para onde viajam três quartas partes do gênero humano, mas que não se acha consignado nas tábuas da ciência”.³³ O palácio do “gênio das bagatelas”, soberano no local, contava com várias galerias, câmaras e salões adornados. A grande sala, com o rei e seus gênios da corte, estava repleta de pavões a guincharem de minuto a minuto. O termo utilizado para caracterizar Tito, simultaneamente belo e horrendo, agora se torna literal. Mas o

³¹ HOMERO. *Odisseia*. Lisboa: Editora Cotovia, 2003, p. 461.

³² ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 820.

³³ *Ibidem*, p. 822.

sentido metafórico prevalece nos fidalgos e cortesãos, que pavoneavam seus títulos e distinções. A viagem empreendida por Tito se relaciona com a história narrada por Luciano em *Icaromenipo*. No texto do sírio, Menipo realiza uma grande viagem espacial provido de um par de asas e, da Lua, observa os humanos, seus costumes e comportamentos e, como narrador distanciado, pode tecer críticas, principalmente aos filósofos, por meio da visão crítica do *kataskopos*.

De outra forma, como em Machado há vasto repertório, a ideia de um País das Quimeras provém do poema herói-cômico *O hissope*, de Antonio Diniz da Cruz e Silva, escrito em 1769 e publicado em 1802. Uma das principais características do gênero é o imbricamento de expressões elevadas e temas vulgares. Cruz e Silva a ele recorre para glorificar, de forma paródica, ações insignificantes, ordinárias e viciosas. O material épico acaba por amplificar o despropósito de uma querela entre o bispo D. Lourenço de Lancastro e o deão José Lara. O objeto da disputa era um hissope ou asperges, objeto utilizado para aspergir água-benta. Ao longo do poema, assuntos banais substituem os temas ilustres das epopeias: em vez de celebrar grandes feitos, elevam-se trivialidades; no lugar de comensais ilustres, tipos avarentos, glutões e libertinos ocupam os jantares; à contensão, sobrepõem-se a ostentação e as futilidades mesquinhas. Resta averiguar de que maneira Machado se apropria desses predicados para fundamentar sua obra.

Em “Uma excursão milagrosa”, o poema *O hissope* é mencionado em duas ocasiões. Na primeira, o narrador se propõe a descrever as paredes do palácio, afirmando que elas, “como no poema de Diniz, eram forradas de papel prateado e lantejoulas”.³⁴ Os versos emulados foram os seguintes: “N’um vistoso salão, todo coberto/ De papel prateado, e lantejoulas,/ Se ajunta a grande Corte”.³⁵ Em outro momento, Machado descreve o encontro de Tito com a Moda e sua progênie numerosa. É sua

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ CRUZ E SILVA, Antonio Diniz da. *O hissope: poema herói-cômico*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1808, p. 8.

guia, a sílfide, quem lhe apresenta a personagem: “Não a vê? respondeu a fada; não vê as trezentas raparigas que trabalham em torno dela? Pois então? É a Moda, cercada de suas trezentas belas, caprichosas filhas”.³⁶ O narrador, então, revela o modelo imitado: “A estas palavras eu lembrei-me do *Hissope*. Não duvidava já de que estava no País das Quimeras; mas, raciocinei, para que Diniz falasse de algumas destas coisas é preciso que cá tivesse vindo, e voltasse como está averiguado”.³⁷ O literato não tem motivos para não revelar sua fonte, mas também não precisa confessar cada analogia, que ficaria a cargo do leitor atento e discreto. O trecho retomado de Cruz e Silva segue abaixo:

Aqui nasceu a Moda, e d’aqui manda
Aos vaidosos mortais as várias formas
De seges, de vestidos, de toucados,
De Jogos, de Banquetes, de Palavras;
Único emprego de cabeças ocas.
Trezentas belas, caprichosas Filhas,
Presumidas a cercam, e se ocupam
Em buscar novas artes de adornar-se.³⁸

No conto, Machado repete a correspondência entre moda (alçada à condição de divindade) e as atitudes cerimoniais e artificiosas da sociedade cortesã, que promove banquetes, jogos, palestras e exposições como forma de reafirmar as hierarquias, os costumes e, claro, o bom gosto. Ao descrever a deusa, Machado esmiúça suas vestimentas e porte:

A real senhora era uma pessoa digna de atenção a todos os respeitos; era imponente e graciosa; trajava vestido de gaza e roupa da mesma fazenda, borzequins de cetim alvo, pedras finas de todas as

³⁶ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 823.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ CRUZ E SILVA, Antonio Diniz da. *O hissope*, op. cit., p. 6.

espécies e cores, nos braços, no pescoço e na cabeça; na cara trazia posturas finíssimas, e com tal arte, que parecia haver sido corada pelo pincel da natureza; dos cabelos recendiam ativos cosméticos e delicados óleos.³⁹

Vale lembrar que o texto foi publicado no *Jornal das Famílias*, veículo destinado, sobretudo, ao público feminino. Sendo assim, o conto dividia espaço com dicas de economia doméstica, cortes, moldes e riscados de costura.

Mesmo não replicando as convenções do gênero herói-cômico, Machado dominava seus protocolos. Isso fica evidente n’*O Almada*,⁴⁰ cuja matriz, identificada na “Advertência”, seria *O bissope* e o poema *Le Lutrin*, de Nicolas Boileau. Aliás, é nesse texto inicial que o autor demonstra conhecer de perto as deformações operadas pelo gênero que, por exemplo, se apropria de elementos históricos sem se restringir a eles (“No poema estão os principais elementos da história, com as modificações e acréscimos que é de regra e direito fazer numa obra de imaginação”);⁴¹ condensa temas sérios e cômicos (“Observei quanto pude o estatuto do gênero, que é parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica”);⁴² reconhece o papel nuclear da imitação (“No canto IV atrevi-me a imitar uma das mais belas páginas da Antiguidade, o episódio de Heitor e Andrômaca, na *Iliada*”);⁴³ e identifica, nos próprios modelos que imita, as emulações bem acabadas, como é o caso daquelas presentes n’*O bissope*:

³⁹ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 823.

⁴⁰ Sobre o assunto, conferir: PINTO, Rodrigo Gomes de Oliveira. Machado de Assis em gênero misto: o cavalo de Aquiles, a *Iliada* de realejo e a cólera do *Almada*. *Machado de Assis em linha*, v. 16, p. 1-15, 2023.

⁴¹ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015, p. 772.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

Um dos mais engraçados episódios do *Hissope*, o da cerca dos capuchos, parece-me discretamente imitado do diálogo de Helena e Príamo, quando este, no alto de seus paços, interroga a esposa de Menelau a respeito dos guerreiros gregos que vê diante de Troia. O vaticínio do galo assado é nada menos que o vaticínio Xanto. A pintura do escudo de Aquiles inspirou certamente a do machete do Vidigal. Diniz faz a resenha dos convidados do deão, como Homero a dos guerreiros de Agamenon. No último canto do *Hissope* o gênio das Bagatelas pesa na balança as razões do deão e do bispo, como Júpiter pesa os destinos de Aquiles e Heitor.⁴⁴

Se, no conto, os protocolos da imitação não são imprescindíveis, o tom herói-cômico parece crucial, especialmente, por remeter ao misto e, portanto, à possibilidade de justapor sentenças graves e temáticas triviais. Esse modo de proceder é familiar àqueles que buscam na paródia elementos de constituição da trama, como acontece em “Uma excursão milagrosa”, que amplifica, para ironizar, as etiquetas e cerimônias que alicerçaram a sociedade de corte; faz pilhéria das medidas excessivas e demais práticas de subserviência comuns ao Antigo Regime; e associa as inovações da moda ao reino fantasioso das bagatelas, reconhecendo a futilidade de seus pressupostos.

Tito, quase finalizando seu itinerário no País das Quimeras, encontra um grupo de pessoas que estava trabalhando com “uma massa branca, leve e balofa”. Pergunta ao chefe que ofício era aquele e obtém como resposta que os indivíduos estavam ali preparando massa cerebral para “certo número de homens”, e que era a massa quimérica de melhor qualidade. Como nosso personagem está passando por uma espécie de transformação, ainda não é capaz de reter a massa quimérica e ela esvai-se no ar. Na sequência, nos diz o narrador que “este chefe tinha uma cara

⁴⁴ Ibidem.

insinuante, mas, como todos os quiméricos, era sujeito a abstrações, de modo que não pude arrancar-lhe mais uma palavra, porque ele ao dizer as últimas começou a olhar para o ar e a contemplar o voo de uma mosca”.⁴⁵ Esse trecho de “Uma excursão milagrosa” se ajusta com perfeição ao início de *Elogio da mosca*, de Luciano de Samósata, como se fosse uma introdução ao texto do sírio, que começa exatamente com a descrição da mosca, como se alguém a contemplasse, para usar o verbo que Machado utilizou, e a descrevesse aos leitores:

A mosca não é o mais delgado dos seres alados, em comparação com os mosquitos, as melgas e outros ainda mais finos, mas em grossura excede estes, tanto quanto ela própria fica atrás da abelha. Não está provida de penas como os outros seres alados, os quais utilizam umas para cobrir todo o corpo, e outras como asas; possui asas membranosas como os gafanhotos, as cigarras e as abelhas, mas mais delicadas [que as destes], tanto quanto um tecido indiano é mais fino e mais macio que um [tecido] grego; além disso, se olharmos para ela atentamente e contra o sol, quando abre as asas e levanta voo, [as suas asas] apresentam um floreado como o dos pavões.⁴⁶

Como estabeleceu paralelos entre o País das Quimeras e o seu mundo, Tito “adquiriu um olhar de lince capaz de descobrir, à primeira vista, se um homem tem na cabeça miolos ou massa quimérica”.⁴⁷ Uma carga pesada, que o tornou mais infeliz e mais pobre, e que se volta à referência da galga, representação da melancolia, “que nunca mais o deixou”: “É a sorte de todos quantos entendem dever dizer o que sabem;

⁴⁵ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 824.

⁴⁶ LUCIANO DE SAMÓSATA. *Luciano [VI]*. Coleção Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 73.

⁴⁷ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 2, op. cit., p. 826.

nem se compra por outro preço a liberdade de desmascarar a humanidade”.⁴⁸ Repare-se que a visita ao reino das bagatelas rendeu-lhe, segundo o narrador, um resultado edificante e uma máxima, dirigida aos futuros viajantes: “Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões”.⁴⁹

Para os leitores do *Jornal das Famílias*, que provavelmente buscavam na literatura paralelos com seu mundo, talvez o longo percurso de Tito, que inclui uma apoteose rumo ao reino das bagatelas e seu regresso, não passasse de uma fantasia cujo fundamento se resumia ao entretenimento. Ainda assim, vale lembrar que esse periódico, editado entre 1863 e 1876, buscava atender “aos interesses domésticos das famílias brasileiras”.⁵⁰ A nota aos leitores, situada no primeiro tomo, revela o compromisso de investir nos materiais que “mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidade das famílias”.⁵¹ Além disso, antecipa os conteúdos que serão divulgados e que demarcam o perfil editorial: “gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de modas, peças de músicas inéditas”.⁵² No preâmbulo da segunda edição, de 1864, novamente destinada ao público, a redação afirma não ter poupado esforços, despesas e sacrifícios para

dar aos leitores, e sobretudo às gentis leitoras que se dignam dispensar conosco algumas horas e lançar os olhos às páginas que escrevemos, um volume nítido, variado, elegante, digno de ornar, pela amenidade de seus artigos, pela perfeição de seus desenhos, pelo fino de suas gravuras, pela delicadeza de sua impressão, as estantes dos literatos, os

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, p. 827.

⁵⁰ “Aos nossos leitores”. *Jornal das Famílias*, jan. 1863, p. 2.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

gabinetes dos artistas, e o perfumado camarim de
nossas amáveis leitoras.⁵³

Após agradecer ao público, o enunciador menciona os “hábeis e amenos literatos que se não esqueceram de enfeitar as nossas páginas com aquelas lindas produções caídas de suas penas em horas de mágica inspiração, com aquelas flores que tão perfumadas e formosas ofereceram às nossas leitoras”.⁵⁴ À tópica do talento inato, tão comum no período do Romantismo, acrescenta a promessa de melhoramento da “parte literária ou intelectual”. Àquela altura, é bem provável que Machado de Assis estivesse entre as inovações previstas.

A questão é que, cerca de três anos após esse gesto inaugural e o esforço para definir o público-alvo do periódico, foi editado o conto “Uma excursão milagrosa”, que pode ser lido, por exemplo, como uma crítica à vaidade, ou ainda como uma anedota bem-humorada. O importante, no caso, é destacar que os pressupostos da sátira menipeia já podem ser encontrados nas primeiras experiências de Machado de Assis com a prosa, e que elementos literários da chamada “segunda fase” do autor foram mobilizados muito antes, como o breve relato fictício de Xavier de Maistre, referido no prólogo de *Memórias póstumas*. Por fim, Machado já fazia uso dos artifícios literários e inseria em sua obra elementos da literatura mundial, utilizando-se da arte alusiva e dos aspectos da intertextualidade. Em “Uma excursão milagrosa”, entre as várias relações estabelecidas e os vários autores que cita, Machado já percorre a tradição luciânica e impregna seu texto de elementos do autor sírio.

⁵³ “Aos leitores”. *Jornal das Famílias*, jan. 1864, p. 1-2.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 2.

A enunciação entre um ato e outro

Dilson Ferreira da Cruz¹

Em fins da década de 1940, no célebre *Espelho contra espelho*, Eugênio Gomes afirmava que “Machado de Assis recebeu impressões e o influxo, direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade, de Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Lamb, Thackeray e Dickens”,² os quais refletem-se no humor de suas obras. Para comprová-lo, Gomes apresenta curtos e densos estudos sobre cada um desses autores, nos quais assinala pontos de contato de suas obras com a de Machado de Assis.

Dos estudos realizados pelo crítico, que sempre têm por objeto os clássicos ingleses, pois importa-lhe demonstrar o peso dessa literatura na obra do brasileiro, o que mais interessa aqui é o dedicado a Henry Fielding (1707-1754) e a seu romance *Tom Jones* (1749). Nele, Gomes propõe que a influência do inglês sobre Machado estaria centrada na prodigalidade e nos títulos dos capítulos de seus cinco últimos romances. Não passa despercebido ao crítico o fato de essa herança mostrar-se também nos prólogos e nos diálogos com o leitor, mas tal aspecto ocupa um lugar periférico na análise de Gomes, cujo foco é, como ficou dito, a organização dos capítulos. Antes de examinarmos todas as implicações de sua crítica, é prudente recordar sucintamente o enredo de *Tom Jones*,

¹ Doutor em semiótica e linguística geral pela FFLCH/USP. Autor de *O ethos do enunciatador dos romances de Machado de Assis*.

² GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso Editorial, 1949, p. 14.

dado que talvez nosso leitor não se recorde do romance integralmente, ainda mais se consideradas suas dimensões caudalosas.

Breve recordação

Publicado na Inglaterra em 1749, *The history of Tom Jones, a foundling* — ou simplesmente *Tom Jones*, como foi traduzido para o português — narra a vida e especialmente as aventuras de Thomas Jones, a partir do momento em que, recém-nascido, ele é encontrado no castelo do nobre Allworthy (literalmente, todo virtuoso), que, viúvo e sem filhos, é, sob todos os aspectos, modelo de honra, virtude e sabedoria, as quais, juntamente com sua imensa fortuna, fazem-no respeitado e conhecido por toda a Inglaterra. Ao deparar com a criança em sua próprio leito e sem qualquer indicação de quem possam ser seus pais ou de como chegou lá, Allworthy recolhe o menino e dá-lhe o nome de Thomas Jones, pois acredita que ele é filho natural de certa Jenny Jones, cuja fama não a recomenda às melhores famílias. Pouco depois, sua irmã, Brigitte, casa-se e dá a luz a um menino, Blifil, para, logo em seguida, também enviudar, o que faz dele o único herdeiro natural de Allworthy. Blifil e Tom são educados por dois preceptores: Thwackum, padre que se compraz em chicotear o enjeitado, e Square, filósofo medíocre, que também nutre enorme antipatia por Tom, em razão de sua origem bastarda. Os dois jovens crescem em meio à fortuna e a uma grande inimizade, decorrente da inveja que Blifil — mau e ambicioso — sente de Jones, sempre forte, bonito, inteligente, gentil e íntegro. À inveja de Blifil soma-se a aversão que ele tem do irmão de criação por este ser bastardo, pelo temor de ter de dividir com ele sua herança e ainda por ambos terem por vizinha a mui bela, rica e não menos virtuosa Sofia, por quem Jones apaixona-se e por ela é correspondido.

Durante o tempo em que Jones viveu no castelo de Allworthy, os preceptores e Blifil não cessam as urdiduras para difamá-lo e afastá-lo de seu pai adotivo, o que acabam por conseguir após diversas tentativas frustradas. Expulso de casa e sem recursos, Jones vê-se obrigado a dirigir-se a Londres em busca de melhores oportunidades. Pelo caminho, encontra

Partridge, barbeiro praticante de um latim escolar, que inicialmente foi dado por seu pai biológico. Partridge, que em inúmeras ocasiões nos lembra José Dias, esclarece para Jones que não poderia ser seu pai, e acaba por tornar-se uma espécie de criado e escudeiro do herói, quase um Sancho Pança, sendo responsável por alguns dos problemas que o rapaz passa a enfrentar. Jones não sabe que quase no mesmo momento em que partia para Londres, sua bela Sofia fugia de casa em direção à mesma cidade, não para encontrá-lo (ela desconhece seu destino), mas para fugir do pai que a obrigara a casar-se com Blifil, a quem detesta, e que só está interessado em sua fortuna. Os dois apaixonados seguem, portanto, para Londres na ignorância dos caminhos e intenções um do outro, e vivendo inúmeras aventuras que desesperam ambos e agonizam o leitor, que acompanha suas jornadas torcendo por seu reencontro, o que de fato acontece depois de chegarem separados a Londres, onde vivem novas peripécias. Além de enfrentar a oposição radical de Western, pai de Sofia, ao casamento, em razão, mais uma vez, de sua origem bastarda, Jones se vê enredado por Lady Bellaston, que acaba por seduzi-lo, o que quase lhe custa o amor de Sofia. Esta, por sua vez, tem que fugir de Lorde Fellamar que, não obtendo seu amor, quase a violenta — ela é salva no último momento pelo pai. Depois de serem rejeitados, Fellamar e Lady Bellaston preparam uma cilada para Jones, que quase o leva à força, da qual é salvo no derradeiro minuto, quando se revela a trama de ambos. O último entrave à união dos dois jovens desaparece nos momentos finais do romance, quando se descobre que, na verdade, Jones também é filho de Brigitte Allworthy e não um bastardo, sendo, portanto, nobre, sobrinho de seu pai adotivo e meio-irmão de Blifil, cuja maldade — pois ele sempre soube que Jones era seu meio-irmão — é revelada, o que faz com que Allworthy faça as pazes com Jones. Por outro lado, ao saber que o herói é também nobre e, além disso, herdeiro de uma grande fortuna, o pai de Sofia acaba por consentir na união de ambos, que se casam, para felicidade total e perpétua dos bons e danação dos maus.

Ainda que extenso, esse resumo omite inúmeras peripécias vividas pelos protagonistas e também as muitas narrativas relativas a personagens

secundários as quais chegam às vezes a ocupar mais de uma dezena de páginas e colaboram para que o romance adquira as dimensões hiperbólicas e o delicioso sabor de comédia de costumes que possui. O resumo falha ainda por levar nosso leitor a, compreensivelmente, questionar o que, afinal, a obra de Fielding poderia ter em comum com os romances de Machado e onde estaria a inspiração que ela teria lhe dado, pois, como se sabe, em nenhuma obra machadiana vislumbra-se um enredo como o citado e tampouco heróis tão virtuosos como Allworthy, Jones e Sofia. O questionamento é compreensível, pois o resumo limita-se a tratar do enunciado do romance e nada refere sobre sua enunciação ou, se preferirmos, nada diz sobre a narração, ao passo que, em nosso entendimento, é justamente a encenação da enunciação, do ato de narrar, o diálogo, enfim, com o leitor, que aproxima os dois autores. Esse será o tema das páginas seguintes, depois de abordarmos a questão dos capítulos do *Tom Jones* e dos romances de Machado, privilegiada no estudo de Gomes.

Capítulos e títulos

Inicialmente, recordemos que segundo Gomes o parentesco da obra de Machado com a de Fielding deve-se em boa medida aos títulos e à distribuição dos capítulos:

Suas ideias [de Machado de Assis] aparentemente espontâneas sobre os títulos, a divisão e a distribuição dos capítulos, prendem-se a mais de um modelo estrangeiro, sendo Fielding facilmente identificável dentre eles, embora algumas vezes seu método possa ser confundido com o de Sterne, que lhe seguiu também o rastro.³

³ Ibidem, p. 38.

Ao final do mesmo capítulo, afirma o crítico:

Mas quem cotejar os romances *Iaiá Garcia* e *Brás Cubas* [...] verá que naquele há somente dezessete capítulos e, neste, nada menos que cento e sessenta. Enfim, antes de *Brás Cubas* nenhum romance de Machado de Assis teve mais de vinte e poucos capítulos; a partir daquele livro, os capítulos excedem de cem. [...]

Trata-se evidentemente de uma inovação técnica que, seja dito, permitiu a Machado de Assis a extrema liberdade de misturar no mesmo livro de ficção: a crônica, o ensaio, o conto e o romance, tal como Fielding já havia feito, com tanta felicidade.⁴

Embora tanto os romances finais de Machado quanto o *Tom Jones* tenham um número surpreendente de capítulos, é preciso ver que, se considerado o número de páginas, *Tom Jones* é bem menos pródigo nesse quesito. Além disso, ainda que relativamente curtos, os capítulos desse romance são mais extensos que os de Machado, os quais, em diversas ocasiões, resumem-se a um parágrafo, o que jamais ocorre com o *Tom Jones*. Por fim, as dimensões monumentais do romance inglês — 846 páginas na edição brasileira, 18 livros, mais de 200 capítulos — dificultam, mas não impedem, uma comparação com os de Machado. É o que se vê no quadro a seguir:⁵

⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁵ Uma comparação mais precisa deveria levar em conta a diagramação do *Tom Jones* e dos romances de Machado em quesitos como tamanho e tipo da fonte, espaçamento entrelinha, tamanho da mancha na página tipográfica etc... Infelizmente, não nos foi possível considerá-los na comparação, mas as eventuais variações que surgiriam em decorrência do acréscimo de tais variáveis não alterariam nossas conclusões.

Quadro 1: Número de capítulos do Tom Jones e dos romances de Machado de Assis

Romance	Nº de páginas	Nº de Capítulos	Nº de páginas por capítulo
Tom Jones	874	207	4,3
Ressurreição	79	24	3,3
A mão e a luva	72	19	3,8
Helena	117	28	4,2
Iaiá Garcia	116	17	6,8
Memórias póstumas	127	140	0,9
Quincas Borba	164	201	0,8
Dom Casmurro	135	148	0,9
Esaú e Jacó	147	121	1,2
<i>Memorial de Aires</i> *	109	170	0,6
Média de Machado	118	96	2,5

* Consideramos as datas dos registros de Aires como capítulos.

Como se observa, se considerado o número de páginas, os romances de Machado têm um número muito maior de capítulos que o *Tom Jones*. A partir de *Memórias póstumas*, os capítulos são de fato curtos, como afirma Gomes, mas o problema é que são muitíssimo mais curtos que os do *Tom Jones*. Mais: nos últimos cinco romances de Machado, nos quais, segundo Eugênio Gomes, a influência de Fielding se intensificaria, os capítulos têm, em média, menos de uma página. Aliás, o único romance de Machado que se aproxima do *Tom Jones* em número de páginas por capítulo é *Helena*, e o único que o supera é *Iaiá Garcia*. Ou seja, em termos de número de capítulos e de sua extensão, a estrutura dos romances de Machado pouco ou nada se assemelha à do *Tom Jones* para que se possa falar em influência do inglês sobre o brasileiro. Aliás, nesse quesito, se excetuada a divisão do romance em livros — prática desaparecida há

muito —, o *Tom Jones* tem uma organização bastante tradicional, o que não se pode dizer dos cinco últimos romances de Machado de Assis, cujo número de capítulos supera proporcionalmente de tal forma o de *Tom Jones*, que é problemático afirmar que essa característica seja herdada do autor inglês. Difícil, portanto, atestar uma influência, se tomarmos como critério de comparação as características dos capítulos.

Ainda segundo Gomes, Machado teria *assimilado* de Fielding o método adotado para nomear seus capítulos. Contudo, parece-nos que Gomes chega a essa conclusão baseado não no cotejamento dos dois romances, mas antes numa afirmação do narrador de *Quincas Borba*, o qual, no início do capítulo CXII, declara que gostaria de seguir o método de Fielding:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros — velhos todos —, em que a matéria do capítulo era posta no sumário: [...] bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em *Tom Jones*, livro IV, cap. I, lede o título: Contendo cinco folhas de papel. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer ler não lê, e quem quer lê, para os últimos é que o autor conclui obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”.

CAPÍTULO CXIII

Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera”.⁶

⁶ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, v. 1, p. 718. Doravante designada pela abreviatura OC. Todas as citações deste artigo referem-se ao volume 1.

Gomes entende que a citação acima é a atestação cabal da influência de Fielding sobre Machado no que se refere à organização de seu livro. A fim de verificar se a afirmação corresponde aos fatos (pois com os narradores machadianos todo o cuidado é pouco), recordem-se os títulos de alguns dos capítulos do *Tom Jones*. Como o romance tem 207 capítulos, não seria viável listar todos; seguem, portanto, alguns exemplos:

Quadro 2: Exemplos dos títulos dos capítulos do Tom Jones

Capítulo II do livro III:	Surge o herói desta grande história com péssimos agouros. Um pequeno conto de categoria tão baixa que alguns poderão julgá-lo indigno de sua atenção. Uma ou duas palavras a respeito de um cavaleiro e mais algumas sobre um coiteiro e um mestre de meninos.
Capítulo VIII do livro IX:	Que consiste em vários diálogos entre Jones e Partridge, a respeito do amor, do frio, da fome e de outros assuntos; com o feliz e penoso escape de Partridge, na iminência de fazer um descobrimento fatal aos seus amigos.
Capítulo III do livro X:	Diálogo entre a estalajadeira e Susana, a camareira, apropriado à leitura de todas as estalajadeiras, e suas criadas; com a chegada e o amável procedimento de uma bonita jovem; que pode ensinar às pessoas de qualidade a maneira de conquistar o amor do mundo inteiro.
Capítulo IX do livro XI:	A manhã apresentada em esplêndido estilo. Uma caruagem. A cortesia das criadas. A figura heroica de Sofia. A sua generosidade. Como lha atribuíram. A partida do grupo e sua chegada a Londres; com algumas observações para uso dos viajantes.
Capítulo V do livro XIII:	Uma aventura que aconteceu ao sr. Jones em sua moradia, com algumas referências a um jovem cavalheiro que lá se hospedara, à dona da casa e às suas duas filhas.

Naturalmente, nem todos os capítulos têm títulos de tais dimensões (que às vezes superam em tamanho alguns capítulos de Machado), mas, com exceção dos capítulos do livro XVIII (o último),

é raro encontrar um capítulo cujo título ocupe menos de duas linhas. É provável, portanto, que o narrador de *Quincas Borba* tivesse em mente títulos como os acima ao citar *Tom Jones*. Por outro lado, os títulos dos capítulos de Machado são extremamente concisos; uma palavra ou duas. Aliás, os capítulos de *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires* (quatro em nove romances!) sequer têm nomes; são apenas numerados ou datados, no caso do *Memorial*. Ou seja, não é possível afirmar que Machado acompanhe Fielding em tal aspecto, ainda que o narrador de *Quincas Borba* afirme que *gostaria* de fazê-lo.

Permanecendo na análise dos capítulos, mas abordando-os de outro ponto de vista, Eugênio Gomes observa que aqueles cujo título faz referência às suas próprias características formais seria outra marca da influência do inglês sobre o brasileiro, e que “A ideia de enunciar desse modo o conteúdo de cada capítulo adivinha também de Fielding. Foi empregada no *Tom Jones*, cujos últimos capítulos têm os títulos...”⁷ No que se refere ao *Tom Jones*, a observação de Gomes é correta, com a ressalva de que o título de diversos capítulos de vários livros do romance anunciam suas características formais e não apenas os do último. O quadro seguinte apresenta uma amostra dessas ocorrências:

Quadro 3: Exemplos de títulos de capítulos de *Tom Jones* que anunciam suas características formais

Livro I cap. 1	Introdução à obra ou a relação de pratos do banquete.
Livro IV cap. 7	Que é o capítulo mais curto deste livro.
Livro V cap. 5	Capítulo bastante longo que consiste em um incidente muito grande.
Livro VIII cap. 1	Longo um estupendo capítulo relativo ao maravilhoso; que se converte no maior de todos os capítulos introdutórios.

⁷ GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*, op. cit., p. 41.

Livro XIII cap. 9	Que trata de assuntos muito diferentes dos do capítulo anterior.
Livro XIII cap. 12	Com o qual termina o décimo terceiro livro.
Livro XV cap. 1	Tão curto que prescinde de prefácio.
Livro XVI cap. 10	O qual, em parte, consiste em fatos e, em parte, em observações a respeito deles.
Livro XVII cap. 1	Que consiste em uma parte de texto introdutório.
Livro XVIII cap. 8	Continuação posterior.

Os títulos acima não informam o leitor sobre o desenrolar da trama, como os do quadro 2, mas sobre os atributos do capítulo: se é longo ou curto, sua posição no livro etc. Há também títulos que a rigor nada dizem, como é o caso do que nomeia o capítulo 8 do livro XVIII, que afirma o óbvio, ou seja, que se trata da continuação do anterior. Enfim, o que importa é que um bom número desses títulos não anuncia o andamento da trama — aliás, eles pouco ou nada esclarecem o leitor —, mas os aspectos formais dos capítulos a que intitulam. Como se sabe, tal prática não é estranha a Machado, que faz do ato de narrar uma das tramas de seus romances, os quais podem ser divididos em dois grupos: no primeiro, estão aqueles cujos capítulos não possuem títulos ou estes remetem à trama. São eles: *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*. O segundo grupo é composto por romances que contêm ao menos um capítulo com título que remete às suas características formais e não à trama. São eles: *Ressurreição*, *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*. O quadro a seguir lista os capítulos dos livros que pertencem ao segundo grupo:

Quadro 4: Títulos de capítulos dos romances de Machado de Assis que remetem às suas características formais

Romance	Capítulo
Ressurreição	XIV: <i>Ou capítulo do acaso</i>
Memórias póstumas	XXIII: <i>Triste, mas curto</i>
	XXIV: <i>Curto, mas alegre</i>
	LXXI: <i>O senão do livro</i>
	XCVIII: <i>Suprimido</i>
	CXIX: <i>Parêntesis</i>
	CXXXIV: <i>Vá de intermédio</i>
	CXXX: <i>Para intercalar no cap. CXXXIX</i>
Dom Casmurro	CXXXII: <i>Que não é sério</i>
	CXL: <i>Que explica o anterior</i>
	CXLV: <i>Simples repetição</i>
	I: <i>Do título</i>
	II: <i>Do livro</i>
	LXXIX: <i>Vamos ao capítulo</i>
Esaú e Jacó	LXXX: <i>Venhamos ao capítulo</i>
	CXIV: <i>Em que se explica o explicado</i>
	CXXXI: <i>Anterior ao anterior</i>
	XLV: <i>Entre um ato e outro</i>
	CXIX: <i>Que anuncia os seguintes</i>
	CXX: <i>Penúltimo</i>
	CXXI: <i>Último</i>

A lista acima indica que são poucos os títulos dos capítulos de Machado que se referem a atributos formais das passagens que nomeiam, ainda mais se considerado o grande número de capítulos dos romances. Além disso, tais características concentram-se em *Memórias póstumas*, cujos títulos lembram os do quadro 3. Contudo, como se sabe, a menção à materialidade do livro não se limita a tais títulos e é muito mais intensa e extensa no texto, inclusive dos romances cujos capítulos não levam títulos, como é o caso de *Quincas Borba*. Veja-se, por exemplo, o CXXX de *Dom Casmurro*, intitulado *Um dia*, em que a confecção do livro é explicitada:

“Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; *podia antepô-lo a este antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas*; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto”⁸

O quadro 4 indica ainda que dos nove romances de Machado apenas *Memórias póstumas* segue Fielding na nomenclatura dos capítulos, e que tal prática não se revela relevante nos romances seguintes, o que sugere que essa foi uma experiência isolada, ao menos na intensidade com que foi realizada. Nas demais obras, os títulos dos capítulos que remetem à feitura do livro são tão exíguos que não se pode falar verdadeiramente em influência de Fielding nesse quesito. Por exemplo, *Dom Casmurro* tem 148 capítulos, mas apenas cinco remetem ao próprio livro, porcentual muito inferior ao registrado no *Tom Jones*.

Em síntese, os quadros indicam que a tese de que Machado herdou de Fielding o método utilizado na nomeação e divisão dos capítulos não prospera. Aliás, se retermos o trecho citado páginas atrás, veremos que embora o narrador de *Quincas Borba* afirme admirar Fielding, ele não diz que o segue. O início do capítulo CXIII de *Quincas Borba* é claro: “*Se tal fosse o método deste livro...*”. Ora, a conjunção e o imperfeito do subjuntivo não deixam dúvidas: o método de Fielding *não é* o método adotado pelo narrador de *Quincas Borba* nem — acrescentamos — pelos demais narradores machadianos, apesar da semelhança apontada em *Memórias póstumas*. Esta é também a posição de Hélio de Seixas Guimarães, para quem o narrador de *Quincas Borba* “subverte diante do leitor a regra elogiada”.⁹ Claro, isso não impede a existência de uma grande afinidade entre os dois autores, porém de outra natureza. Na verdade, a influência de Fielding sobre Machado vai além dos títulos e dimensões dos capítulos, características, aliás, pouco relevantes para a

⁸ OC, p. 931. Grifos meus.

⁹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004, p. 209.

compreensão de sua obra, mas está entranhada no cerne do texto desde o princípio.¹⁰ Enfim, entendemos que provavelmente Henry Fielding, especialmente o *Tom Jones*, serviu de inspiração, talvez mesmo de modelo, para Machado de Assis, ainda que não pelas razões expostas pelo crítico baiano. Parece que Gomes acreditou nos comentários sempre ardilosos do narrador em relação à sua narrativa e, induzido por ele, mirou no que viu e acertou no que não viu.¹¹ No entanto, é preciso ir ao cerne da questão, àquilo que de fato aproxima o brasileiro de seu colega inglês, e do que a quantidade, dimensão e títulos dos capítulos são um sintoma.

A enunciação encenada

Entendemos que o elemento central do parentesco entre *Tom Jones* e os romances de Machado de Assis é o fato de os dois autores encenarem a enunciação do texto e utilizarem-na para construir seu enredo. Em “Machado de Assis e Henry Fielding: um diálogo revistado”, Shirley de Souza Gomes Carreira aponta com precisão a origem da semelhança entre os dois autores e seu impacto sobre a obra de Machado de Assis:

¹⁰ Em sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi também registra a influência dos autores do século XVIII, dentre os quais Fielding, sobre Machado, mas não nos termos de Gomes:

O realismo ficcional aprofunda a narração de costumes contemporâneos da primeira metade do século XIX (Stendhal, Balzac, Dickens, Hugo) e de todo o século XVIII (Lesage, Diderot, Defoe, Fielding, Jane Austen). Nas obras desses grandes criadores do romance moderno já se exibiam poderosos sons de observação e de análise, razão pela qual não se deve cavar um fosso entre elas e as de Flaubert, Maupassant, Verga, Thackeray e Machado (1994, p. 169).

¹¹ Mas Gomes provavelmente tem razão ao afirmar que o capítulo 1 do livro XVI do *Tom Jones*, intitulado *A respeito dos prólogos*, teria inspirado Brás Cubas a afirmar que “o melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”. GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*, op. cit., p. 38.

Na teoria de Fielding, podem ser observados muitos dos traços que viriam mais tarde a caracterizar a obra de Machado de Assis.

Ao romper com a narrativa romântica, Machado de Assis elaborou um novo enunciado romanesco, baseado em uma estratégia formal que já havia sido utilizada anteriormente pelos precursores do romance, dentre eles Henry Fielding: a autoconsciência narrativa.

Na obra de Machado, a voz que, autoconscientemente, comenta os mecanismos através dos quais se constrói a ficção é o elemento mediador entre dois mundos ontologicamente diferenciados: o mundo ficcional, em que as personagens transitam, e o mundo do leitor. Por ter trânsito livre entre o real e o imaginário, ela invade o mundo aparentemente autônomo da história, estabelecendo relações dialógicas constantes, que conduzem o leitor a perceber a obra como processo e como produto.¹²

A partir dessa base comum, sobressai uma diferença fundamental: no autor inglês tais procedimentos estão subordinados à narrativa primeira, àquela que relata as peripécias que ocorrem na tumultuada vida do jovem Thomas Jones e de seus próximos. É a narrativa de suas aventuras que dita as intervenções do narrador. Não por acaso, à medida que o romance caminha para seu desenlace e a tensão cresce, os apartes do narrador, antes tão abundantes, vão escasseando, ainda que nunca desapareçam. Aliás, no capítulo 1 do livro XVIII (o último), intitulado *Um adeus ao leitor*, o próprio narrador alerta para a mudança em seu comportamento:

¹² CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Machado de Assis e Henry Fielding: um diálogo revistado. Disponível on-line no site filologia.org.br.

Da mesma forma, se eu, de vez em quando, no decurso desta obra, me entreguei a alguma brincadeira para o teu entretenimento [do leitor], deixo-o aqui. [...] Neste último livro não encontrarás nada (ou quanto muito, muito pouco) dessa natureza. Tudo consistirá numa simples narrativa; e, realmente, quando examinares os muitos grandes acontecimentos que este livro há de apresentar, julgarás o número de páginas que nele se contém apenas o suficiente para se contar a história.¹³

É claro: as *brincadeiras* a que se refere o narrador são suas inúmeras intervenções, as quais, no mais das vezes, destacam a enunciação em detrimento do enunciado ou, se preferirmos, a narração, o ato de narrar, em vez dos fatos narrados. No último livro tal prática será mitigada, pois este consistirá *numa simples narrativa*, ou seja, sem as intervenções do narrador, responsáveis, para lembrar as palavras de Carreira, pela transição entre o mundo das personagens e o do “leitor”. E que não se esqueça que este *leitor* não é o real, mas aquele criado no e pelo romance, assim como o leitor de *Memórias póstumas*, a quem Brás Cubas se dirige constantemente, não pode ser o leitor real, mas o construído pelo romance.

Como se sabe, acontece pouca coisa nos romances de Machado, talvez os mais movimentados sejam *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Esau e Jacó*. Nos demais quase nada ocorre, e no *Memorial* a principal ocupação de Aires é justamente escrever seu diário. Nesses romances predomina a narrativa de uma vida vazia, desencantada, como é o caso das de Brás, Bentinho e do próprio Aires. Aliás, observe-se que os três deixam claro que o maior passatempo — aqui ou na eternidade — é relatar suas existências insulsas. Em tal situação, não surpreende que a enunciação ocupe boa parte das linhas e o enunciado acabe em segundo plano. Recorde-se o capítulo LXXI de *Memórias póstumas*, que tem por título, justamente, *O senão do livro*:

¹³ *Tom Jones*, p. 782. Doravante designado apenas pela sigla *TJ*.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...¹⁴

Veja-se também o registro de 5 de fevereiro de 1888 do *Memo-rial*, em que Aires comenta o fato de não ter o que fazer, além de escrever:

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mana, em menino; mas lá vão. Pois vão também essas que aí deixei, e mais a figura de Tristão, a que cuidei dar meia dúzia de linhas e levou a maior parte delas. Nada há pior que a gente vadia — ou aposentada, que é a mesma cousa; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste.¹⁵

Por outro lado, as intervenções do narrador de *Tom Jones*, ainda que em maior número, tendem a se diluir na narrativa. Uma das causas é o enredo bem mais movimentado. Outra é o fato de que enquanto os narradores machadianos referem-se o tempo todo à confecção do texto,

¹⁴ OC, p. 583.

¹⁵ OC, p. 1111.

o narrador de *Tom Jones* parece estar com o leitor na plateia ou nas coxias do teatro observando a cena. As intervenções do narrador de *Tom Jones* sugerem que além de comentar a narrativa, ele aproxima o romance do teatro, em especial da comédia, sem, contudo, negar-lhe a essência literária. É o que também propõe Michel Baridon na introdução à edição francesa do romance:

Mas ele [Fielding] era um homem de teatro; e soube de imediato aproveitar a ocasião que o romance lhe oferecia para nele inserir diálogos ao longo da narrativa. Forma maleável e ampla, o teatro deixava ao autor toda liberdade para passar do estilo direto ao indireto e incluir cenas de teatro em seus capítulos. Fielding recorreu com frequência a essa dramatização súbita da narrativa, aproveitando de forma natural os jogos de cena.¹⁶

De fato, em inúmeras passagens, Fielding leva para o texto procedimentos que seriam comuns ao teatro, gênero ao qual o autor dedicou-se antes de partir para o romance.¹⁷ Veja-se, por exemplo, o capítulo 1 do livro XVI, que tem por título *A respeito de prólogos*:

Ouvi um dramaturgo declarar que preferia escrever uma peça a escrever um prólogo; da mesma forma, a meu ver, sou capaz de escrever com menos esforço um dos livros desta história do que o capítulo introdutório de cada um deles. A bem da verdade, acredito que já se rogaram muitas pragas contra o autor que criou o método

¹⁶ BARIDON, Michel. Introduction. In: FIELDING, Henry. *Histoire de Tom Jones*. Trad. Francis Ledoux. Paris: Gallimard, 2007, p. 18. Tradução de minha autoria.

¹⁷ Acerca da presença do teatro na obra de Fielding, ver também SILVA, Raphael Valim da Mota. A máscara e o contrarregra: a arte épico-cômica da afetação em Machado de Assis e Henry Fielding. *Machado de Assis em linha*, v. 15, 2022.

de antepor à sua peça a porção de matéria que se chama prólogo e que, de início, fazia parte da própria peça, mas que, nestes últimos anos, tem apresentado de ordinário tão pequena ligação com o drama por ele procedido que o prólogo de uma peça poderia servir muito bem a qualquer outra.¹⁸

Ainda sobre esse aspecto, recorde-se que no capítulo 7 do livro III, cujo título é *Em que aparece em cena o próprio autor* (grifo meu), o narrador considera sua intervenção como a do coro na tragédia grega. De quebra, chama seus personagens de atores:

Peço que me perdoem este breve *aparecimento em cena, à maneira de coro*. É, em realidade, por mim mesmo que, enquanto mostro os escolhos onde com frequência se afirmam a inocência e a bondade, tento evitar que presumam que aconselho aos meus dignos leitores exatamente os procedimentos pelos quais intento mostrar-lhes que poderão perder-se. E isso, *como não pude convencer nenhum dos meus atores* a dizer, fui eu mesmo obrigado a declarar.¹⁹

A contaminação do teatro no romance não se limita a esses comentários, mas alcança o próprio cerne da trama. Recordem-se os deliciosos capítulos 11 e 12 do livro XIII, em que Jones, a contragosto, vai à casa de Lady Bellaston, com quem mantinha um relacionamento amoroso, e, para seu espanto, lá encontra, além da amante, a amada Sofia. A cena é divertidíssima, pois o herói tenta esconder das duas mulheres que as conhecia, e elas fazem o mesmo uma com a outra em relação a Jones, muito embora Lady Bellaston soubesse dos amores de Jones por

¹⁸ *TJ*, p. 707.

¹⁹ *TJ*, p. 104. Grifos meus.

Sofia. Depois de sua partida, as duas mulheres passam a se ver como rivais e travam um duelo verbal dissimulado, pois não podem confessar uma à outra o que as move. Outra ocorrência está no capítulo 7 do livro XV, em que Lady Bellaston chega ao quarto de Jones no preciso momento em que ele conversava com a criada de Sofia, a srta. Honour. Como ele não quer que as duas se encontrem, esconde a srta. Honour dentro de um armário para que a outra não a veja. Ocorre que Lady Bellaston desanda a comentar o relacionamento entre eles, por mais que Jones tente evitar que ela o faça, pois teme que a srta. Honour conte tudo para Sofia (o que de fato acaba por acontecer) e assim o impeça de reconquistá-la — o que quase acontece. As duas cenas, das quais o narrador praticamente se ausenta, são saborosas, engraçadas e elaboradas com tal maestria que o leitor as visualiza como se estivesse na plateia, assistindo a uma peça. Como se sabe, Machado, tal como Fielding, foi homem de teatro, com várias peças encenadas, mas não se percebe em igual medida o reflexo de tal vivência em seus romances, pois o ato de narrar ocupa absolutamente o espaço e, embora o humor também esteja presente em sua obra, ele é de outra natureza, mais corrosivo e pouco dado a situações como as descritas. Outra causa está no fato, já citado, da inanição das vidas das personagens machadianas, nas quais quase nada acontece, o que dá menos oportunidades para cenas como as que acabamos de ver, o que não significa que elas não existam, como, por exemplo, atesta o diálogo entre Brás Cubas e Marcela sobre o colar que ele lhe dera (capítulo XV) ou o capítulo L de *Quincas Borba*, em que Palha tem um diálogo divertidíssimo com Sofia, no qual ela reclama do assédio de Rubião. Num primeiro momento, ambos se mostram incomodados com a situação, mas logo se dão conta dos inconvenientes pecuniários de um eventual rompimento com Rubião e decidem deixar para lá.

Voltando à questão da superexposição da narração, em *Tom Jones* ela é evidente também nos títulos dos capítulos, os quais anunciam não os feitos dos actantes do enunciado (Tom, Sofia e outros), mas dos dois actantes da enunciação — ou seja, narrador e narratário —, que assim são

transformados em personagens.²⁰ Na verdade, esses títulos anunciam a reflexão sobre o ato de narrar, a qual então sobrepuja a matéria narrada. O quadro seguinte apresenta alguns exemplos:

Quadro 5: Exemplos de títulos dos capítulos do Tom Jones que remetem aos actantes da enunciação

Livro I cap. 7	Que consiste em um assunto tão sério que o leitor não poderá rir uma vez sequer durante todo o capítulo, salvo que ria, talvez, do autor.
Livro I cap. 9	Que consiste em assuntos que surpreenderão o leitor.
Livro II cap. 5	Que consiste em muita matéria para adestrar o juízo e a reflexão do leitor.
Livro III cap. 7	Em que aparece em cena o próprio autor.
Livro IV cap. 4	Que consiste em assuntos tão profundos e sérios que talvez não agrade alguns leitores.
Livro V cap. 6	Este capítulo, comparado ao anterior, poderá levar o leitor a corrigir, talvez, alguns enganos que haja anteriormente cometido no emprego da palavra amor.
Livro VI cap. 3	Que consiste em dois desafios aos críticos.
Livro VII cap. 14	Capítulo bastante horrível; e ao qual poucos leitores deveriam dedicar a noite, sobretudo sozinhos.
Livro IX cap. 1	Dos que podem, ou não, legitimamente, escrever histórias como esta.
Livro X cap. 1	Que consiste em instruções que devem ser lidas com a máxima atenção pelos críticos modernos.
Livro XI cap. 1	Uma crosta para os críticos.
Livro XII cap. 7	Que consiste em uma ou duas observações nossas e muitas outras da boa companhia reunida na cozinha.

²⁰ Para uma análise de fenômenos relacionados à enunciação em uma perspectiva semiótica, ver FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996, especialmente p. 27-58.

Livro XIII cap. 11	No qual o leitor se surpreenderá.
Livro XIV cap. 6	Que consiste em uma cena que, temos certeza, comoverá todos os nossos leitores.
Livro XV cap. 5	Que consiste em alguns assuntos que podem comover o leitor, e outros que podem surpreendê-lo.

Embora as intervenções do narrador também sejam abundantes em Machado, isso não se mostra nos títulos dos capítulos, que raramente mencionam o fato. É o que indica o quadro seguinte, bastante sucinto.

Quadro 6: Títulos de capítulos de romances de Machado de Assis que se referem à enunciação

Romance	Capítulo
Memórias póstumas	I: Óbito do autor CXXXVIII: <i>A um crítico</i>
Dom Casmurro	XLV: <i>Abane a cabeça, leitor</i>

Juntamente com a escassez de menções à narração nos títulos, em Machado opera-se a inversão referida mais acima: as interferências do narrador não estão a serviço da matéria narrada, como se viu em Fielding, mas são de tal natureza que é quase como se aquela servisse de pré-texto para suas manifestações, especialmente nos últimos romances. Nas páginas seguintes conheceremos as características das intervenções do narrador, as quais, em nosso entendimento, selam a influência do autor inglês sobre o brasileiro.

As estratégias dos enunciadores

Encerrada a discussão sobre os títulos dos capítulos, nas páginas seguintes examinaremos algumas estratégias utilizadas por Machado e por Fielding para fazer da narração uma segunda trama.

Advertências ou instruções para o leitor

Os dois autores inserem em seus romances instruções sobre como devem ser lidos. No caso de Fielding, elas concentram-se nos prólogos dos livros do *Tom Jones*, e sempre estão no primeiro capítulo; no de Machado, elas estão principalmente nas advertências que abrem seus livros, com exceção de *Iaiá Garcia* e *Dom Casmurro*. Em ambos os escritores, porém, tais instruções não se limitam aos espaços citados, mas permeiam a narrativa. Claro, não se destinam ao leitor *real* das obras, mas ao que é construído pelo texto ou, em nossos termos, ao narratário. Nas obras dos dois autores, separadas por mais de um século, pelo Atlântico, língua e cultura, percebe-se um narratário muito parecido: ingênuo, afoito, desinteressado das reflexões constantes no livro ou, como propõe Hélio Guimarães, “um leitor iludido por convenções já superadas”.²¹ Por outro lado, o enunciador ou autor implícito visa ao leitor implícito — ou o enunciatário, em nossos termos — que, este sim, deleita-se com as intervenções e reflexões do narrador, com sua ironia e suas digressões. Surge daí certo desencontro de expectativas — forjado, claro — que caracteriza os dois autores. Vejamos alguns exemplos.

Em Fielding:

No *Tom Jones* pululam advertências ao leitor e elas se iniciam já nas primeiras páginas, quando o narrador o alerta e a eventuais críticos quanto a seu modo de composição:

Julgo razoável, leitor, antes de prosseguimos juntos, explicar-te que pretendo fazer digressões no discurso de toda essa história sempre que me enjaer oportunidade da qual sou melhor juiz do que qualquer lastimoso crítico que exista...²²

²¹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*, op. cit., p. 128.

²² *TJ*, p. 15.

O tom é ainda mais elevado no capítulo 5 do livro VI, quando o narrador propõe que o leitor abandone a leitura, caso não concorde com ele:

Examina teu coração, meu bom leitor, e dize-me se, como eu, acreditas nessas coisas [de como o amor se apresenta]. Em caso afirmativo, podes passar à exemplificação delas nas páginas seguintes; em caso negativo, garanto-te que já leste mais do que podes compreender; e fora mais conveniente prosseguires em teus negócios ou em teus prazeres (sejam eles quais forem), do que desperdiçares o tempo lendo o que não aprecias nem percebes.²³

Às vezes o narrador se vale de uma nota de rodapé para alertar o leitor sobre as trapaças das personagens. É o que faz quando sugere que a tia de Sofia pode ter distorcido uma citação; aliás, como Brás Cubas em inúmeras ocasiões: “O leitor esgotará, talvez, sua própria paciência se quiser encontrar em Milton essa frase”.²⁴

Nem sempre o diálogo entre o narrador e o leitor é áspero. No início do capítulo 3 do livro IX, ele lhe pede que controle sua curiosidade: “Apesar de não duvidarmos de que o leitor morra por saber quem era essa dama e de que forma chegara a cair nas mãos do sr. Northeton, temos de pedir-lhe que contenha por algum tempo a curiosidade, cuja satisfação somos obrigados a protelar mais um pouco”.²⁵

Mais frequente, no entanto, é a ironia que predomina nas relações com o leitor, como no capítulo I do livro X, quando o narrador o alerta para eventuais erros de leitura:

²³ *TJ*, p. 216.

²⁴ *TJ*, p. 259.

²⁵ *TJ*, p. 406.

Além disso, cumpre-nos avisar-te, meu digno amigo (pois, talvez, seja o teu coração melhor que a tua cabeça), que não condenes como má uma personagem por ser perfeitamente boa. Se te comprazem modelos de perfeição, há livros em quantidade suficiente para te satisfazerem o gosto.²⁶

Em Machado de Assis:

Procedimento semelhante é adotado nos romances de Machado, ainda que de forma mais gentil. Veja-se o caso de *A mão e a luva*, em que o narrador constrói um leitor mais interessado na ação que na reflexão e pede-lhe, gentilmente, um gesto de boa vontade:

Não será preciso dizer a um leitor arguto e de boa vontade... Oh! sobretudo de boa vontade, porque é mister havê-la, e muita, para vir até aqui, e seguir até o fim, uma história, como esta, em que o autor mais se ocupa de desenhar um ou dois caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos, que de outra qualquer coisa, porque outra coisa não se animaria a fazer; — não será preciso declarar ao leitor, dizia eu, que toda aquela jovialidade de Guiomar eram punhais que se lhe cravavam no peito ao nosso Estêvão.²⁷

Em *Memórias póstumas*, o diálogo com o leitor ocorre logo nas primeiras páginas, quando Brás Cubas narra a ideia fixa do emplastro. Como não consegue encontrar algo tão fixo quanto ela, sugere ao leitor que o faça, e de quebra o recrimina por preferir a anedota à reflexão:

Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua,

²⁶ *TJ*, p. 530.

²⁷ *OC*, p. 228.

talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos.²⁸

Já no capítulo CXXXVIII do *Quincas Borba*, o narrador relata o ócio de Rubião, que observava os transeuntes sem ter outra ocupação, quando é interrompido pela narratária, que lhe pergunta o que é feito de Sofia. Veja-se a resposta:

E Sofia? interroga impaciente a leitora, tal qual Orgon: *Et Tartufe?* Ai, amiga minha, a resposta é naturalmente a mesma — também ela comia bem, dormia largo e fofo —, coisas que, aliás, não impedem que uma pessoa ame, quando quer amar. Se esta última reflexão é o motivo secreto da vossa pergunta, deixai que vos diga que sois muito indiscreta, e que eu não me quero senão com dissimulados.²⁹

No capítulo XLV de *Dom Casmurro*, Bentinho apresenta Capitu como irônica e manipuladora e ele como ingênuo e manipulável. Como supõe que o narratário duvide de suas palavras, acrescenta:

Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes, tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não

²⁸ OC, p. 516.

²⁹ OC, p. 760.

há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras.³⁰

O diálogo com o narratário está presente também em *Esau e Jacó*, quando Aires discute a rivalidade dos irmãos e é interrompido pela *leitora*:

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta, como se dissesse: “Olhe que o senhor ainda nos não mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dois jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou terceira vez que assisto às blandícias da mãe ou aos seus ralhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só a pessoa...”. Francamente eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente.³¹

Enfim, as intervenções dos narradores constroem um leitor apgado às convenções de certa literatura e com o qual os enunciadores pouco têm em comum, pois buscam justamente fugir desse padrão. Nasce daí a tensão que permeia a relação entre o narrador e o narratário, a qual, de quebra, acaba por gerar uma segunda narrativa que tem por objeto o próprio fazer literário.

³⁰ OC, p. 858.

³¹ OC, p. 982.

O saber do narrador é limitado

Tanto Fielding quanto Machado instalam em suas narrativas narradores que, apesar de oniscientes, não teriam conhecimento total dos fatos narrados. Dessa forma, revelam o quanto os procedimentos de construção da verdade são artificiosos e artificiais. Vejamos:

Em Fielding:

No capítulo 12 do livro IV, o narrador relata uma discussão entre Sofia e sua criada, a sra. Honour, que termina com a primeira reprochando a segunda: “Se a sra. Honour merecia realmente a suspeita a que sua ama fizera alusão é coisa sobre a qual não podemos satisfazer a curiosidade do leitor. Vamos compensá-lo disso, entretanto, revelando o que se passava no espírito de Sofia...”³²

O narrador não sabe se a senhora Honour merecia ou não a reprimenda que recebeu, mas, contraditoriamente, sabe o que se passava no espírito de Sofia, o que acaba por destacar o caráter artificioso de sua narrativa. É o caso também do capítulo 3 do livro VII, em que há uma discussão entre o sr. Western, pai de Sofia, e sua irmã, decorrente da recusa da filha em casar-se com Blifil. Ambos se exaltam, mas o narrador não sabe informar o que mais irritou a personagem: “Se foi essa palavra ou o desprezo de sua política o que mais escandalizou a sra. Western, não saberei dizê-lo; mas ela, presa de violentíssima cólera, proferiu deveras expressões que fora impróprio repetir aqui...”³³

Uma passagem ainda mais interessante está no capítulo VIII do mesmo livro, quando o narrador alega não poder reproduzir a fala da personagem porque não entendeu o que ela disse, em razão de sua má dicção, o que não faz sentido, a menos que deseje aproximar seu romance do teatro e discutir o próprio fazer narrativo: “A sra. Western respondeu, ou melhor, tropejou em resposta; mas, como mal conseguisse articular as palavras, não podemos saber com certeza as que ela

³² *TJ*, p. 153.

³³ *TJ*, p. 271.

empregou; deixaremos, portanto, de inserir um discurso que na melhor das hipóteses, não redundaria grandemente em sua honra”.³⁴

Outro exemplo está numa nova nota de rodapé, em que o autor tenta esclarecer, sem muita convicção, a que se referia Sofia, pois ela não teria sido muito clara; alegação que novamente não faz sentido, dado que o narrador tem pleno domínio da matéria narrada: “Referia-se, talvez, à nota de cem libras...”.³⁵

Já no final do romance, em outra situação da mesma natureza, a cena em que Lorde Fellamar declara-se para Sofia, o narrador informa que não conseguiu compreender corretamente o que afirmou uma personagem: “A isto respondeu Lorde Fellamar muita coisa que nós não compreendemos perfeitamente e que talvez não pudesse rigorosamente conformar-se nem com o bom senso nem com a gramática...”.³⁶

Em Machado de Assis:

No escritor brasileiro vê-se uma diferença entre seus quatro primeiros romances e os cinco últimos. Naqueles deparamos com um narrador quase sempre onisciente e seguro de si, que não tem dúvidas sobre como conduzir a narrativa, e que tudo sabe das personagens, seus pensamentos e ações. Tudo muda a partir de *Memórias póstumas*, mas em *Iaiá Garcia* já se vê uma primeira oscilação desse saber, quando o narrador onisciente não sabe *onde acabava a sinceridade e onde começava a simulação* de Procópio, que “balbuciou a confissão plena de seus sentimentos, mas com um ar de envergonhado, meio sincero e meio fingido, e tão a ponto e natural, que era difícil saber onde acabava a sinceridade e onde começava a simulação”.³⁷

Quando Brás Cubas vai à casa da irmã e do cunhado para se reconciliar com eles, Sabina o aconselha a casar-se, o que desagrada

³⁴ *TJ*, p. 289.

³⁵ *TJ*, p. 723.

³⁶ *TJ*, p. 772-773.

³⁷ *OC*, p. 458.

a Cotrim, que cutuca a mulher, pois, por questões de herança, quer que Brás permaneça solteiro. Este afirma não entender o gesto, embora devesse entendê-lo em sua posição de defunto autor:

— Certamente que vou; mas, amanhã ou depois, hão de vir jantar comigo.

— Não sei, não sei, objetou Sabina; casa de homem solteiro... Você precisa casar, mano. Também eu quero uma sobrinha, ouviu?

Cotrim reprimiu-a com um gesto, que não entendi bem. Não importa; a reconciliação de uma família vale bem um gesto enigmático.³⁸

Embora onisciente, o narrador de *Quincas Borba* titubeia aqui e ali e parece desprovido do saber que demonstrara linhas atrás. É o que ocorre quando não sabe explicar se Sofia sentia remorsos pela atração que nutria por Carlos Maria:

Assim, pois, o que parecia vontade imperiosa [a atração por Carlos Maria] reduzia-se a vealidade pura, e, com algumas horas de intervalo, todos os maus pensamentos se recolheram às suas alcovas. Se me perguntardes por algum remorso de Sofia, não sei que vos diga.³⁹

O fato de Aires, o narrador de *Esau e Jacó*, participar da trama não o impede de saber o que pensam e sentem as demais personagens, mas por vezes também ele se vê reduzido à ignorância em relação ao que narra: “Coincidência interessante: foi por esse tempo que Santos pensou em casá-lo [a Aires] com a cunhada, recentemente viúva. Esta parece que

³⁸ OC, p. 591.

³⁹ OC, p. 779.

queria. Natividade opôs-se, nunca se soube por quê. Não eram ciúmes; invejas não creio que fossem”.⁴⁰

Se os exemplos do item anterior mostravam um leitor inepto, os de agora revelam, nos dois autores, um narrador pouco confiável: afinal, como ele, onisciente, pode não entender o que disse a personagem, ou não saber o que ela pensa? A resposta a tais indagações passa pelas convenções utilizadas tanto no fazer literário quanto para criar efeitos de verdade. Revela também as fissuras do texto, que deve ser (r)emendado por seu enunciatário.

Leitor como coautor

A projeção do narrador como autor e do narratário como leitor acaba por transformar o último em coautor do texto, o que já foi observado por Cleber Felipe ao afirmar que há em Machado uma tendência para “deixar a cargo do leitor o preenchimento dos hiatos e imprecisões figuradas na *narração*”.⁴¹ É também o que pensa Hélio Guimarães, que entende que o narrador atribui ao leitor a tarefa de preencher lacunas deixadas por ele próprio.⁴² Mas pode acontecer de a autoria ser indireta como quando o narrador inclui certas passagens apenas porque isso seria do agrado do leitor. Vejamos alguns casos dos dois tipos de ocorrência, que também se verificam em Fielding, por quem começamos:

Em Fielding:

Em *Tom Jones*, o narrador ora omite determinadas cenas por entender que não interessariam ao leitor, ora as inclui unicamente para agradá-lo e ora deixa a cargo do leitor reconstituí-las. Um exemplo do primeiro caso está no capítulo 3 do livro XII, em que o narrador pula a narração de diversas atitudes de Jones por acreditar que o leitor não irá

⁴⁰ OC, p. 965.

⁴¹ FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Quem conta um conto... Machado de Assis e a poética da reticência*. São Carlos: Pedro & João, 2023, p. 131.

⁴² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*, op. cit., p. 217.

lê-la: Nós nos daríamos aqui o trabalho de narrar miudamente todos os desatinos que Jones praticou nessa ocasião se tivéssemos a certeza de que o leitor se daria ao trabalho de lê-los; mas, como receamos muito que depois de todos os esforços que empregássemos para esboçar essa cena, seja o tido leitor muito capaz de saltá-la inteirinha, forramo-nos ao labor.⁴³

Pode ocorrer o contrário: o narrador inclui um trecho apenas para agradar o público. É o que ocorre no capítulo 5 do livro XIII: “Citamos essas minudências [a entrada de Lady Bellaston onde estavam Jones e a sra. Fitzpatrick] por causa de algumas senhoras da província, nossas conhecidas, que imaginam contrário às normas da modéstia dobrar os joelhos diante de um homem”.⁴⁴

Uma variação do mesmo gênero se dá quando o narrador delega ao leitor a tarefa de recriar uma cena, como no capítulo 3 do livro XVII: “O que Sofia disse, fez ou pensou ao ler essa carta [que Jones lhe enviara], quantas vezes a releu, ou se chegou a reler, tudo isso ficará a cargo da imaginação do leitor”.⁴⁵

Ou ainda no capítulo 9 do livro XI, mas agora de forma irônica:

E agora, leitor, como temos pressa em acompanhar nossa heroína, deixaremos à tua sagacidade a tarefa de aplicar tudo isso [os diferentes sentimentos dos viajantes ao percorrerem as estradas] aos escritores beócios e aos autores que são os seus contrários. O que serás abundantemente capaz de fazer sem o nosso auxílio.⁴⁶

Uma última ocorrência está no capítulo 3 do livro XVII, em que o narrador atribui ao leitor a tarefa de imaginar a resposta de Blifil a seu tio ao saber que foi descoberto: “O leitor poderá adivinhar perfeitamente

⁴³ *TJ*, p. 521.

⁴⁴ *TJ*, p. 581.

⁴⁵ *TJ*, p. 717.

⁴⁶ *TJ*, p. 508.

a resposta de Blifil; mas, ainda que o não soubesse fazer, não temos agora vagar suficiente para elucidá-lo, pois a nossa história tem de referir assuntos mais importantes e não nos é possível permanecer mais tempo longe de Sofia”.⁴⁷

Em Machado de Assis:

Inicialmente, veja-se a passagem de *A mão e a luva* em que o narrador julga desnecessário contar em detalhes os planos de Estêvão por entender que o leitor já os conhece: “Um leitor perspicaz, como eu suponho que há de ser o leitor deste livro, dispensa que eu lhe conte os muitos planos que ele [Estêvão] teceu, diversos e contraditórios, como é de razão em análogas situações [sentir-se rejeitado por uma mulher]”.⁴⁸

Pode acontecer também de o narrador rejeitar uma emenda do leitor ao texto, por julgá-la inverossímil, como nesta passagem de *Quincas Borba*, em que Rubião, atormentado pela possibilidade de Sofia estar tendo um caso com Carlos Maria, mata uma caravana de formigas. Depois tem seu remorso aliviado pelo canto de uma cigarra. O narrador então arremata: “Oh! precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as coisas, e concluir delas”.⁴⁹

Já Bentinho comenta sua dificuldade para lembrar o autor de uma citação antiga e instrui o leitor a como contornar tais lapsos de memória e as omissões contidas nos livros que lê:

E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar

⁴⁷ *TJ*, p. 756.

⁴⁸ *OC*, p. 239.

⁴⁹ *OC*, p. 720.

os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher.⁵⁰

Em *Memorial de Aires*, o narratário não é o leitor, mas o papel; e é com ele que Aires dialoga e a quem confia seus segredos. Assim, é natural que o “papel” receba atribuições que antes eram destinadas ao leitor. É o que ocorre quando Aires omite aspectos da narrativa do casamento de Fidélia e Tristão por entender que nada acrescentaria de relevante. Está implícita a ideia de que o leitor (ou o papel) preencha tais lacunas:

Na igreja havia curiosos do bairro, damas principalmente. Cada uma destas era pouca para apinhar com os olhos as figuras dos noivos, desde a porta até o altar-mor. Movimento, sussurro, cabeças inclinadas, tudo isso encheria este pedaço de papel sem proveito. Mais interessante seria o que alguma boca disse do primeiro casamento e suas alegrias, e da viúva e suas tristezas, e os demais quartos dessa perpétua lua da criação.⁵¹

Os exemplos acima explicitam o que a semiótica e a narratologia demonstram: que o enunciado é sempre uma construção a quatro mãos, fruto da interação entre enunciador e enunciatário, aqui representados pelo narrador e narratário. No entanto, há um problema, pois o leitor a quem o narrador confia a conclusão de sua narrativa é o mesmo que ele desqualifica em diversas ocasiões. O dueto narrador-narratário mostra-se, assim, descompassado, dada a imagem que o primeiro faz do segundo e as expectativas deste em relação àquele.

⁵⁰ OC, p. 870.

⁵¹ OC, p. 1193.

Mediação entre dois mundos

Outra estratégia comum aos dois autores é simular a fusão do mundo da enunciação, em que habitam enunciador e enunciatário, com o mundo fictício, do enunciado, onde vivem narrador, narratário e as personagens. Tal empreendimento acaba por borrar as fronteiras entre ficção e realidade, conferir-lhes um jeito de farsa e reforçar as convenções de que ambas se valem para construir efeitos de verdade. Vejamos alguns casos.

Em Fielding:

Em várias passagens do *Tom Jones*, o narrador sugere que ele e o leitor podem encontrar-se a qualquer momento com as personagens, dado que habitam o mesmo mundo e frequentam os mesmos locais. É o que acontece no capítulo 8 do livro VIII, em que o narrador recomenda ao leitor a hospedaria em que Jones e Partridge hospedaram-se: “Ali chegados, escolheram para hospedaria a Estalagem do Sino, estabelecimento de fato excelente, e que eu deveras recomendo a todos os leitores que visitarem, algum dia, a vetusta cidade”.⁵²

Mais adiante, há outro tipo de fusão entre os mundos real e da ficção, quando o narrador sugere que ele e o leitor descansam um pouco antes de prosseguir a narração, como se o leitor tivesse conhecimento dos fatos no exato momento em que o narrador os está relatando: “— Sabeis de todas as coisas essenciais — respondeu o estranho [a Partridge], começando então a relatar o que nós escreveremos, depois de darmos algum tempo para que todos tomemos fôlego, assim como o leitor”.⁵³

Ocorrência ligeiramente diferente está no capítulo 2 do livro X, quando o narrador explica que deixou de narrar a chegada de um personagem porque este teria chegado muito tarde. Tal como no exemplo anterior, a ideia é que o tempo da narração e o do narrado seriam os mesmos: “Contíguo ao quarto da senhora estava depositado o corpo

⁵² *TJ*, p. 352.

⁵³ *TJ*, p. 386.

de um senhor irlandês que chegara demasiado tarde à estalagem para ter sido mencionado antes”.⁵⁴

No capítulo 6 do mesmo livro, o narrador recomenda certos serviços e sugere que o leitor pode vir a viajar no mesmo coche e guiado pelo mesmo cocheiro que levou as personagens:

O coche que trouxera a donzela e sua criada [Sofia e a sra. Honour] era, com efeito, propriedade do sr. King, de Bath, um dos homens mais dignos e mais honestos que já lidaram com cavalos, e cujos carros sinceramente recomendamos a todos os leitores que viajarem por essa estrada. Podendo, talvez, dessa maneira, ter o prazer de viajar no mesmo coche e ser guiados pelo mesmíssimo cocheiro de que se fala nessa história.⁵⁵

Em outro exemplo, o narrador explicita novamente o fato de ele e o leitor viverem no mesmo espaço e no mesmo tempo. De quebra, reforça a proximidade do romance com o teatro:

Tivesse sido esta história escrita na era das superstições, eu teria tido demasiada pena do leitor para deixá-lo durante tanto tempo suspenso sem saber se era Belzebu ou Satanás quem há de real pessoalmente aparecer, com todo seu infernal acompanhamento; mas como essas doutrinas são, hoje em dia, muito desfortunadas, e contam com pouquíssimos adeptos, se é que têm alguns, não me guardei muito de transmitir terrores semelhantes. A falar a verdade, de todo o mobiliário das regiões infernais apropriaram-se, há muito, os empresários teatrais, que o parecem haver ultima-

⁵⁴ *TJ*, p. 434.

⁵⁵ *TJ*, p. 452.

mente desprezado como rebotalho, apenas capaz de tocar a galeria superior, local em que se assentam poucos leitores nossos.⁵⁶

Talvez o exemplo mais radical esteja no capítulo 1 do livro XIII, em que o narrador, ao clamar pelas musas, parodiando os gregos, faz uma referência à esposa de Fielding, falecida um ano antes da publicação do *Tom Jones*,⁵⁷ e assim reforça a fusão do narrador com o escritor, muito embora se saiba que isso não procede: “Predize-me tu [musa] que alguma terna donzela, cuja avó não nasceu ainda, ao conhecer, mais tarde, sob o nome fictício de Sofia, as virtudes que existiram na minha Carlota, soltará do seio compassivo arquejante suspiro”.⁵⁸

Em Machado de Assis:

Nos romances de Machado, também observa-se a fusão dos mundos do narrado e da narração. Inicialmente, recorde-se a passagem de *A mão e a luva* em que a mesma sineta chama as personagens para o almoço, e o *autor* e o *leitor* a relançar os olhos ao passado:

Guimar disse isto com tanta graça e singeleza, que a madrinha não pôde deixar de rir, e a melancolia acabou de todo. A sineta do almoço chamou-as a outros cuidados, e a nós também, amigo leitor. Enquanto as três almoçam, relanceemos os olhos ao passado, e vejamos quem era esta Guimar, tão gentil, tão buscada e tão singular, como dizia Mrs. Oswald.⁵⁹

⁵⁶ *TJ*, p. 555.

⁵⁷ Fielding contava aos amigos que se inspirara em Carlota, sua esposa, para compor os traços de Sofia, e seus biógrafos afirmam que a morte dela o levava a um estado de profunda depressão.

⁵⁸ *TJ*, p. 569.

⁵⁹ *OC*, p. 215.

Em *Helena*, o mesmo teatro é frequentado tanto por Eugênia quanto pelo leitor, tal como no *Tom Jones*. Já os tempos da narração e do narrado são separados por um quarto de século:

Eugênia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense. Agora mesmo, se o leitor lhe descobrir o perfil em camarote de teatro, ou se a vir entrar em alguma sala de baile, compreenderá — através de um quarto de século — que os contemporâneos de sua mocidade lhe tivessem louvado, sem contraste, as graças que então alvoreciam com o frescor e a pureza das primeiras.⁶⁰

No capítulo LXX de *Memórias póstumas*, Brás Cubas lamenta o fim da casinha que alugara para seus encontros com Virgília e avisa o leitor que ele não poderia visitá-la, porque fora demolida e não porque pertence a um mundo diferente do dele: “Voltemos à casinha. Não serias capaz de lá entrar hoje, curioso leitor; envelheceu, enegreceu, apodreceu, e o proprietário deitou-a abaixo para substituí-la por outra, três vezes maior, mas juro-te que muito menor que a primeira”.⁶¹

A estratégia adotada para fundir os mundos da enunciação e do enunciado é mais radical nas páginas iniciais de *Quincas Borba*, quando, ao apresentar Quincas Borba, o narrador se refere ao *Memórias póstumas* como se ele fosse o *narrador* dos dois livros. Sim, o enunciador dos dois romances é o mesmo, mas ele não se confunde com seu narrador. Leiamos a passagem: “Este Quincas Borba, se acaso *me* fizeste o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia”.⁶²

⁶⁰ OC, p. 289.

⁶¹ OC, p. 582.

⁶² OC, p. 644. Grifo meu.

Em *Dom Casmurro*, ao narrar a agonia de sua mãe, Bentinho pede ao leitor que o avise se encontrar no livro algum uso indevido do superlativo, para que ele o elimine numa segunda edição da obra :

Enxuguei os olhos, posto que de todas as palavras de José Dias uma só me ficasse no coração; foi aquele gravíssimo. Vi depois que ele só queria dizer grave, mas o uso do superlativo faz a boca longa, e, por amor do período, José Dias fez crescer a minha tristeza. Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que o emende na segunda edição; nada há mais feio que dar pernas longuíssimas a ideias brevíssimas.⁶³

Ainda em *Dom Casmurro*, no capítulo *Os braços*, após louvar o ombro e braços de Capitu, Bentinho dirige-se à leitora para informá-la de que não havia na cidade braços como os dela, nem mesmo os da leitora, que não vive nos mesmos dias de Capitu: “Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor”.⁶⁴

As passagens acima criam efeitos que atestariam que o narrado não é ficção, mas pura verdade. Claro, o leitor real, o enunciatário, não se deixa levar por tais estratégias, as quais, aliadas aos demais procedimentos citados, evidenciam o caráter convencional de certa literatura que é bem ao gosto de certo tipo de leitor, que ainda se apegua a certas convenções, que ao fim e ao cabo procura no que lê elementos de sua própria realidade — e a comoção provocada pelo romance *O código da Vinci* é eloquente nesse sentido. Além disso, trazem o próprio fazer

⁶³ OC, p. 879-880.

⁶⁴ OC, p. 911.

literário para o centro da cena, transformando-o, na pena dos dois autores, em protagonista da trama.

Considerações finais

O cotejamento dos títulos e dimensões dos capítulos do *Tom Jones* com os dos romances de Machado de Assis não permite, por si só, falar da influência do inglês sobre o brasileiro, pois as semelhanças são tão frágeis que poderíamos encontrá-las na obra de qualquer outro autor tomado aleatoriamente. Recordemos o que afasta os dois autores: os títulos dos capítulos do *Tom Jones* são extremamente longos, ao passo que os de Machado são muito breves, isso quando têm títulos. Além disso, os capítulos do *Tom Jones* são bem mais longos que os da obra de Machado, exceção feita à *Iaiá Garcia*. É fato que nos dois autores encontram-se capítulos que se referem à feitura do livro ou à narração, mas tal ocorrência é frequente em Fielding e rara em Machado. Por outro lado, a influência do primeiro sobre o segundo fica evidente assim que se constata que os dois autores discutem o percurso trilhado pelo narrador para convencer o narratário, e que constroem essa segunda trama valendo-se dos mesmos procedimentos, ainda que com variações. São eles: o diálogo com o leitor e as digressões do narrador, as instruções sobre como ler o romance, a simulação do não saber, a demolição das fronteiras entre o mundo do enunciado e o da enunciação.

As diferentes formas que as intervenções do narrador assumem nos dois autores têm dois efeitos: o primeiro, já apontado por Carreira, é a apresentação da literatura como processo e não como produto, o que, por sua vez, acaba por exibir as convenções de que ela é feita. Esse segundo efeito é obtido quando se coloca quase lado a lado passagens que buscam conferir verossimilhança à trama e passagens que desconstróem tal efeito de sentido. Por exemplo, num momento o narrador menciona estabelecimentos que de fato existem e os recomenda ao leitor; na linha seguinte, diz que não pode narrar um diálogo porque não compreendeu

a dicção da personagem, o que é obviamente absurdo. Machado, por sua vez, propõe narradores impossíveis, não apenas o finado Brás Cubas, mas também outro, mais sutil, o Aires de *Esauí e Jacó*, que sabe o que não poderia saber, e, ao mesmo tempo, insere em seus romances elementos que atestariam a verossimilhança do narrado, tais como a menção a fatos e personagens da vida nacional. O resultado final é tal que não apenas a literatura se mostra fruto de uma convenção, mas a própria verdade revela-se também ela construída do mesmo jeito: deixa de ser considerada em termos da adequação ou não à realidade e passa a ser vista como resultante da adesão aos usos e costumes. É, portanto, verossímil o que adere a determinada convenção, e vice-versa. Tampouco existe o dizer verdadeiro, mas a criação de efeitos de verdade.

Todavia, outro aspecto da obra dos dois autores parece voltar a afastá-los: o enredo. Viu-se que *Tom Jones* é repleto de peripécias e personagens virtuosas, ao passo que em Machado predomina uma sensorialidade, vidas entediadas e vazias, cuja maior distração (única?) é escrever sobre suas vidas ocultas. Mas aí é preciso lembrar o tempo de cada autor. Fielding escreve quando a Revolução Gloriosa ainda era recente, o absolutismo acabava de ser banido da Inglaterra e o Iluminismo prometia novos tempos. A Fielding importa, portanto, mostrar que se vive outros dias, que o passado deve ser sepultado.⁶⁵ A crítica social presente em *Tom Jones* pressupõe esse otimismo, e pode-se dizer que ela é, em sua essência, construtiva: Fielding ri dos vícios para que sejam extirpados. Já Machado escreve depois que as revoluções na Europa não deram em nada, após a Revolução Francesa dar em Napoleão III e quando a escravidão permeia todas as relações no Brasil. Não há, portanto, como um observador perspicaz como Machado ter o otimismo das páginas de *Tom Jones*. Seu objetivo, se assim se pode dizer, é lamentar o presente, e

⁶⁵ Não custa lembrar que, após deixar o castelo de Allworthy, Jones combate a revolta liderada por Charles Edward Stuart, que, com a ajuda dos franceses em 1744, tentava restaurar a monarquia absolutista na Inglaterra.

por isso a crítica do inglês é substituída pela ironia ácida e corrosiva do brasileiro, conhecida por todos.

Não por acaso, as críticas dos dois autores vão aproximá-los do teatro, ainda que de formas muito distintas, pois, apesar de suas diferenças, as sociedades que emergem desses romances assemelham-se a uma imensa encenação (e *Quincas Borba* é primoroso também nesse aspecto), da qual participam narrador e narratário, que representam explicitamente os papéis de escritor e leitor, pois, como aponta Cleber Felipe, Machado “dramatiza a figura do leitor, incluindo-o no texto”.⁶⁶ No caso do *Tom Jones*, são inúmeras as passagens que o aproximam de um espetáculo teatral, ideia reforçada pela divisão do romance em livros que assemelham-se à mudança de cenas — e recorde-se que em dado momento o narrador entra, literalmente, *em cena*. Por outro lado, poderia surpreender a presença mais discreta do teatro na obra de Machado, ele que também foi autor de peças teatrais, ainda que nelas não tenha alcançado o sucesso que obteve em outros gêneros. Mas discricção não é sinônimo de ausência, pois diálogos teatrais pululam em seus romances, sem esquecer os contos. E o teatro está presente não apenas em diálogos, mas também como dupla metáfora: da sociedade e da própria literatura. É o que indica a belíssima passagem abaixo, extraída de um capítulo de *Esau e Jacó* intitulado, justamente, *Entre um ato e outro*. Nela, Aires sugere ao leitor que aja como se estivesse no teatro, no intervalo de duas cenas, tal como Fielding fazia entre um livro e outro do *Tom Jones*. Ele lembra ao leitor que tanto o jardim da peça quanto as lágrimas da protagonista são artificiais, mas, ao mesmo tempo, pede-lhe que esqueça esse fato e aproveite a encenação, que pode ser tão real quanto a vida. Ao final conclui cinicamente: “Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro”:

⁶⁶ FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Quem conta um conto... Machado de Assis e a poética da reticência*, op. cit., p. 129.

Enquanto os meses passam, faze de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. Examina-lhe os olhos; têm ainda as lágrimas que lhe arrancou a dama da peça. Fala-lhe da peça e dos artistas. Que é obscura. Que não sabem os papéis. Ou então que é tudo sublime. Depois percorre os camarotes com o binóculo, distribui justiça, chama belas às belas e feias às feias, e não te esqueças de contar anedotas que desfeiem as belas, e virtudes que componham as feias. As virtudes devem ser grandes e as anedotas engraçadas. Também as há banais, mas a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa. E verás como as lágrimas secam inteiramente, e a realidade substitui a ficção. Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro.⁶⁷

⁶⁷ OC, p. 1003.

A Poética da Indiferença, segundo Tristram Shandy e Brás Cubas

Jean Pierre Chauvin¹

Pensino ora i miei venticinque lettori
(Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, 1827)

Para:
Carlos Rogério Duarte Barreiros
Cleber Vinicius do Amaral Felipe
& Dílson Ferreira da Cruz

Advertência

Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e indiscretos.

(Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, v. I, Cap. 4.)

¹ Professor livre-docente na ECA (USP), onde pesquisa e leciona Cultura e Literatura Brasileira. Atua no Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH). Autor de *O poder pelo avesso na literatura brasileira: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto* (2013).

Recorrer a fórmulas que expressam humildade talvez fosse o modo mais elegante e prudente de iniciar este ensaio. Eis as lições imorredouras da arte retórica, que ensinam como fazê-lo afetando naturalidade, com o fito de granjear a simpatia e captar a benevolência do auditório. Contudo, este capítulo é um tanto ambicioso: pretende economizar o tempo do leitor, sugerindo que ele sublinhe e anote algumas pistas, cá semeadas.

Sem maiores rodeios, propõe-se que os pesquisadores mais integrados à era digital ajustem contas com os estudiosos que se dedicam a examinar a dicção de narradores e personagens machadianos, situando-a entre a simulação e a dissimulação. Ao enfatizar aspectos relativos à voz narrativa, à forma do romance e à estrutura romanesca, este ensaísta não poderia ignorar os estudos pioneiros de Hércio Martins² e Maria Nazaré Lins Soares, disseminados na década de 1960, que desvendaram muitas das artimanhas a que o autor recorreu.

As contribuições de Martins e Soares foram decisivas, pois, dentre outros motivos, elas ensinaram o *quê e como* procurar no pantanoso terreno da linguagem — o que inclui certas escolhas lexicais (*elocutio*), determinado estilo empregado (*mediocris stylus*), bem como a performance (*actio*) afetada desses oradores de mesa: seres habituados a despertar o pasmo de seus ouvintes, apelando ao rebuscamento verbal e à afetação dos trejeitos, para acobertar a cafonice de suas falas narcisistas, pomposas e vazias.

Ao longo de sessenta anos, no Brasil, avolumam-se trabalhos de grande pertinência e relevo que recorrem à retórica, à semiótica e à análise do discurso, ao se debruçarem sobre as obras do autor. Todavia, a despeito da qualidade dos estudos, centrados nas instâncias narrativas e mecanismos de linguagem, nem sempre a crítica especializada concedeu a devida atenção aos mecanismos subjacentes à fala enviesada dessas criaturas.

Sem desmerecer ou minorar o empenho de investigadores atentos a outros temas, pressupostos, métodos e chaves interpretativas, propõe-se visitar alguns dos artifícios empregados por Brás Cubas — esse

² Refiro-me a MARTINS, Hércio. A Litotes em Machado de Assis. In: *A rima na poesia de Drummond & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 309-333.

legítimo herdeiro de Tristram Shandy, como sugeriram Eugênio Gomes e Sérgio Paulo Rouanet. Ampliando-se a perspectiva, parte-se da hipótese elementar de que, nos romances de Laurence Sterne e Machado de Assis, a enunciação e o teor do enunciado mantêm relação dialética com a estrutura narrativa e a forma-romance.

Papéis do narrador

De minha parte, declaro ter dedicado a isso estas últimas seis semanas, imprimindo-lhe toda a velocidade que me foi possível — e ainda não nasci sequer.
(Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, v. I, Cap. 14.)

Começemos por reatribuir o devido crédito a três nomes muito importantes, atrelados à fortuna crítica sterniana/machadiana, no país. Ao introduzir sua atenta e minuciosa tradução do *Tristram Shandy*, José Paulo Paes observava, com razão, que:

pouco depois de seu começo, a linha da narrativa vai-se quebrar numa enfiada de ângulos mais ou menos agudos, quando não se retorcer em coleios caprichosos. Ao fim do volume VI, o narrador dá-se ao desfrute de sumariar em gráficos o acidentado trajeto da narração nos cinco volumes anteriores. Tão acidentado trajeto se explica pelo incrível número de digressões e enxertos que interrompem a todo momento a narrativa principal.³

³ PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 31.

Oito anos antes de a primeira versão brasileira do *Tristram Shandy* vir a público, Eugênio Gomes havia mapeado as principais referências colhidas por Machado na literatura inglesa. A seu ver,

Essa nova geometria do estilo, da qual Sterne fornece um gráfico [...] estava naturalmente fadada a um grande êxito entre os escritores do mundo latino. É que, na negligência premeditada de Tristram Shandy, sobressaía um conversador curiosíssimo, sempre inclinado a digressões de toda natureza. Daí Goethe haver definido o shandismo como a incapacidade para fixar o espírito sobre uma coisa séria por dois minutos.⁴

Duas décadas após o romance de Sterne ser traduzido por Paes, o ensaio mais relevante que aproximava Laurence Sterne e Machado de Assis saiu no volume duplo de um periódico⁵ dedicado à obra e à crítica sobre o escritor brasileiro, capitaneada por Alfredo Bosi.⁶ A edição incluiu um artigo notável de Sérgio Paulo Rouanet, que prenunciava seu estudo ainda mais exaustivo e denso, sobre a “forma shandiana” e os artifícios que a caracterizam, transformado em livro dois anos depois.

Evitando a costumeira confusão entre autor empírico e narrador-onisciente, Rouanet sugeriu que a “primeira característica estrutural da forma shandiana” era “evidentemente um atributo do narrador, e não do autor”. Para ele, “A hipertrofia da subjetividade se manifesta na

⁴ GOMES, Eugênio. Sterne. In: *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas/MEC, 1976, p. 54-55.

⁵ Refiro-me ao ensaio A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, 2005, p. 318-338.

⁶ Isso poderia explicar a presença de alguns pesquisadores (bem como a exclusão de outros) naquela edição da revista. Durante uma disciplina de pós-graduação, ministrada por Alfredo Bosi em 1999, ele alertava para o fato de Rouanet nem sempre ser “lembrado” pelos colegas da Universidade de São Paulo.

soberania do capricho, na volubilidade,⁷ no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente”.⁸

*

Neste estudo, parte-se de lugar mais modesto. Deseja-se investigar se Machado: (1) efetivamente *subestimava* o leitor de seu tempo (ciente da rarefeita atmosfera cultural na Corte); (2) se *fingia fazê-lo*, recorrendo a narradores soberbos e impertinentes — mas também *kitsch*⁹ —, espriados em sua prosa, cujo exemplo máximo teria sido o “defunto-autor” Brás Cubas;¹⁰ ou ainda (3) se efetuava *duplo movimento*: um

⁷ Sérgio Paulo Rouanet parecia dialogar com Roberto Schwarz: “A mudança inopinada e repetida no caráter do narrador forma a célula elementar do dispositivo literário — a volubilidade [...]. Para o seu sujeito, no caso, o salto de uma personificação a outra comporta três satisfações ou ‘supremacias’. Uma liga-se ao gosto pela novidade; outra ao abandono seco do modo-de-ser prévio; e a terceira, à inferiorização do leitor, desnordeado e inevitavelmente em sintonia com a figura ‘velha’, anterior, que acaba de cair”. Ver SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 47.

⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 34-35.

⁹ “A palavra *Kitsch*, no sentido moderno, aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão do sul: *kitschen* quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; *verkitschen* quer dizer trapacear, receptor, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico” (MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. 2ª ed. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 10). De modo análogo a um procedimento adotado nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no conto “O Imortal”, Machado de Assis “estiliza elementos microtextuais, como o léxico antigo: o termo ‘aleivosia’ é divertidamente típico. E frases inteiras, que é impossível ler sem sorrir de cumplicidade, pois o *kitsch* não é de Machado de Assis. Em todos os casos, a estilização mantém as características originais do estilo romanesco da arte e da vida dos românticos, para subordiná-las a outro fim, transformando o sério do ideal num pastiche irônico” (HANSEN, João Adolfo. “O Imortal” e a verossimilhança. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, 2005, p. 64).

¹⁰ “Uma das grandes novidades de *Brás Cubas* está na problematização, desde suas pri-

dirigido aos leitores (des)providos de credenciais; outro, aos escritores contemporâneos que tencionavam se enquadrar no derramamento da escola romântica ou no fisiologismo que caracterizava a voga naturalista, aportada ao país pelos livros de Émile Zola e Eça de Queirós.

Se admitirmos que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* ganham outro componente ao serem interpretadas como uma narrativa que mistura as vozes do autor empírico (Machado de Assis), do defunto-autor (Brás Cubas) e das personagens (incluindo Brás, quando desempenha esse papel, ao protagonizar as histórias que rememora), seria importante recordar a lição de que um romance resulta da polifonia, ou seja, da ressonância de vozes acionadas simultaneamente. A confluência de vozes acontece desde a “Carta ao leitor” — assinada não pelo autor empírico da obra, mas pelo defunto-autor de suas memórias. O questionamento sobre a pequena quantidade de leitores que tomaria contato com aquela história partia do próprio Machado? Ou do narrador que assinava como autor, desde o primeiro contato com o leitor?

Óscar Tacca dizia que “a entidade *narrador* é uma abstração feita a partir do texto, uma entelúquia absolutamente confinada nele”.¹¹ Nesse sentido, a discussão passa necessariamente pelo exame detido de algumas artimanhas empregadas por Brás Cubas, que evocam no leitor as estratégias de Tristram Shandy — também encontradas nas obras de Henry Fielding, Xavier de Maistre e Almeida Garrett —, consumando “uma relação sutil entre os dois livros na circunstância” de ambos os narradores, por “começarem a relatar as suas memórias, o primeiro, antes de ser concebido, *ab-ovo* (como diz ele), e, o segundo, depois de sua morte”.¹²

Há outra diferença fundamental entre o relato de Tristram Shandy e Brás Cubas. Embora ambos sejam vaidosos e chamem atenção

meiras linhas, das possibilidades de comunicação do texto literário no ambiente brasileiro oitocentista. A interlocução e a recepção, até então tratadas como questões externas à esfera literária, são incorporadas ao texto como problema” (GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004, p. 191).

¹¹ TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madri: Gredos, 1973, p. 12. Grifos do autor.

¹² GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*, op. cit., p. 61.

do leitor para seus feitos supostamente virtuosos, Tristram não insiste no emprego de fórmulas que ratificariam a sinceridade com que conta sua trajetória. A seu turno, Brás Cubas assegura que o fato de escrever do além-túmulo permitia-lhe expressar a verdade — privilégio de morto.

Ora, o fato de afirmar que procede dessa maneira não o impede de mentir. Analogamente, o modo superficial como cursou e obteve o diploma de bacharel em Direito, durante suas andanças na Europa às custas da família, não evita que ele soe piegas em diversas passagens da narrativa. Em vários momentos do romance, o leitor se pergunta em que instância se dá o jogo sugerido pelo relato ambivalente de Brás Cubas. Ele acontece na relação entre o narrador (defunto-autor) e leitor? Ou entre o autor empírico e o leitor implícito?¹³

Estatutos do livro

A maquinaria da minha obra é de uma espécie única: dois movimentos contrários são nela introduzidos e reconciliados, movimentos que antes se julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, minha obra é digressiva, mas progressiva também — isso ao mesmo tempo.

(Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, v. I, Cap. 22.)

A sugestão de equiparar o romance (de Machado) ou as memórias (de Brás) a obras de autores célebres dos séculos XVIII e XIX tanto

¹³ “É decisiva a centralidade da leitura no gesto inaugurado pelas *Memórias póstumas*. Por ser um leitor sistemático da tradição, Machado pôde se transformar no autor-matriz por excelência da literatura brasileira. O conceito não se confunde com o de autor canônico, pois o que define o autor-matriz é a pluralidade semântica de seu texto, em lugar de sua posição relativa na história literária” (ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 26).

pode apontar para um dado conhecido pelo escritor (a de que o leitorado brasileiro era muito reduzido, àquele tempo); como, por outro lado, sugeriria que a falsa modéstia de Brás Cubas era manca, pois ele fingia equiparar sua biografia à narrativa de personagens ilustres da cultura ocidental: de Moisés aos romancistas mais reconhecidos dentro e fora do país, durante o Oitocentos.

É inegável haver pontos de contato entre os narradores de *Tristram Shandy* e das *Memórias póstumas*. Ambos questionam o conflito entre a essência e a aparência. Ambos são presunçosos e fazem do próprio relato um ensaio sobre composição literária, afirmando e negando determinados preceitos da retórica.¹⁴ Ambos narraram sua trajetória, décadas após o nascimento, relacionando-o a capítulos da história de seu país. Ambos fazem o bem, com vistas a serem reconhecidos pelo feito.

Ambos provocam o leitor, sugerindo que salte capítulos ou os releia, para lograr maior entendimento. Ambos justificam o estilo digressivo, alegando a relevância das informações laterais e dos comentários supérfluos como se se tratasse de essência para a própria economia narrativa. Daí o ritmo pseudofilosófico, que ora afasta ora atrai a atenção máxima do leitor, seduzido pelas minúcias capazes de entretê-lo como se a leitura do romance constituísse uma investigação literária. José Paulo Paes mostrou que:

A marca estilística disso são as digressões, os comentários, as teorias *post factum* a interromper continuamente o fio da narrativa para sobrepor a consciência conclusiva do narrador às vivências imediatas do protagonista. E é paradoxalmente através dessas repetidas violações da efabulação que, num ardilo-

¹⁴ “Baseados em nossa pessoa, obteremos benevolência se louvamos nosso ofício sem arrogância; também se mencionarmos o que fizemos para o bem da República, de nossos pais, amigos ou daqueles que nos ouvem, desde tudo isso seja acomodado à causa que defendemos” (ANÔNIMO. *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, p. 59).

so passe de mágica, se reinstala a ilusão ficcional e o leitor se transporta para dentro do texto.¹⁵

Outro modo de interpretar a “Carta” implicaria sugerir que Brás Cubas apenas simulava a pretensão de soar memorável,¹⁶ com vistas a *di-vertir* o leitor, ou seja, inseri-lo no entrecruzamento entre um dado concreto (a falta de leitores no país) e o rebaixamento dos preceitos mosaicos à literatura-tabu que zomba do cotidiano e da metafísica, resultando uma forma não romanesca assinada por um narrador vaidoso, com duvidoso estatuto autoral. Contornando as diatribes sustentadas por Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, Abel Barros Baptista se concentrou no suporte livro, problematizando o estatuto da própria ficção:

o livro do defunto-autor é rigorosamente o livro em que o nome conta a sua própria história depois de se ter libertado em definitivo do portador. Assim, o livro prolonga o episódio do emplasto na modalidade que o denuncia e torna irrisória a paixão que nele se revelou como uma das forças motrizes da vida de Brás Cubas. Por outras palavras, o livro permanece ligado a Brás Cubas através do laço que o separa para sempre de Brás Cubas. O laço do nome.¹⁷

A distância que separa os fatos quanto ao teor do discurso não era uma exclusividade do defunto-autor. Bastaria recordar que seu pai se orgulhava do sobrenome, à beira da morte (“Um Cubas!”), embora

¹⁵ PAES, José Paulo. A armadilha de Narciso. In: *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 41.

¹⁶ “O fato de um ouvinte ser único não significa que seja menos juiz, visto que aquele a quem se deve persuadir é, em termos absolutos, juiz” (ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Pablo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 130).

¹⁷ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 12.

soubesse das raízes fajutas que a família inventara para a palavra-nome,¹⁸ desvinculando-a de sua origem socialmente humilde. Seria o caso de nos perguntarmos se Brás Cubas soa piegas justamente porque ele subestima o leitor. O discurso piegas que ele incorpora à narrativa autobiográfica seria um modo ainda mais engenhoso de subestimar o repertório cultural e a capacidade cognitiva de seu reduzido auditório, enquanto sobrepuja outras camadas de paródia?¹⁹ José Antônio Pasta assinalou que:

Todo o extenso *incipit* do romance, constituído de oito capítulos, em geral breves, é escandido pelas circunstâncias da morte do narrador, às quais se juntam relatos de estado-limite da consciência, principalmente os que se referem à mania ou à ideia fixa e aquele, extenso e célebre, que relata o seu delírio. Depois disso, ele pode nascer: de fato, ele nos conta sua vida desde o nascimento até os últimos acontecimentos, quando a morte retorna, e o círculo do romance se fecha. Pode-se dizer, então, que ele acede à condição de narrador pela morte, e, portanto, que ele nasce morrendo ou que ele morre nascendo.²⁰

¹⁸ “O fundador da minha família por um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria” (ASSIS, Machado de. *Memórias posthumas de Braz Cubas*. Brasília: Thesaurus, 2008, p. 15, ed. fac-similar).

¹⁹ “O texto de Machado é quase sempre baseado na paródia. No entanto, o narrador, sempre ambíguo, parodia ao mesmo tempo em que nega o conflito das duas vozes. Fica, ambivalentemente, entre a paródia e a estilização, sem se pronunciar nem por uma nem por outra. Parodiam-se tipos sociais e caracteres individuais, históricos ou literários; personagens parodiam personagens; personagens parodiam a si próprios; operam-se paródias de paródias; sistemas parodiam sistemas; doutrinas parodiam doutrinas...” (RIEDEL, Dirce Côrtes. *Tempo e metáfora em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 19).

²⁰ PASTA JÚNIOR, José Antônio. O ponto de vista da morte. In: *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, p. 82-83.

Imobilizado entre a suposta honestidade sem peias (autorizada pela morte? ou inerente ao *ethos* do narrador?) e a ambivalência do defunto, que conta a história a partir de um único ponto de vista, não é simples a tarefa de traduzir a experiência de atravessar o livro na companhia ziguezagueante, egocêntrica e indiferente de Brás Cubas. Não por acaso, os primeiros críticos à época de Machado sublinhavam o caráter não romanesco das *Memórias póstumas*, a começar pela carta “Ao leitor”.²¹

Saldos da leitura

Podeis ver, tão bem quanto possível, que escrevo como homem de erudição.

(Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, v. II, Cap. 2.)

E vejam agora com que destreza, com que fina arte faço eu a maior transição deste livro.

(Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Cap. IX.)

Tristram Shandy e Brás Cubas demandam a cumplicidade do auditório, chamando nossa atenção para a procedência da voz que narra, a pertinência do relato e o estilo alinear que adotam. O teor do que contam, combinado aos artifícios retóricos que empregam, fazem-nos questionar as virtudes (que se atribuem); mas também nos leva a desconfiar que a maneira como caracterizam os seres medíocres (que os cercam) diz algo

²¹ “O prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ‘Ao leitor’, é de fato um tipo de contraprólogo, pois [...] oferece o oposto daquilo que se espera na tradição. Com muita razão, Susan Sontag caracteriza Brás Cubas como um ‘autobiógrafo que professa não se importar’ com a opinião. Mas, paradoxalmente, não se importa confessando que se importa. Ao invés de declarar que tem motivos modestos e abnegados para escrever, Brás Cubas afirma que espera ‘angariar as simpatias da opinião’” (DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2009, p. 42-43).

sobre o modo como os narradores também enxergam a nós: limitados leitores incapazes de captar as camadas de sentido implicadas em seu relato:

A apresentação da personagem Tristram por vezes precede a sequência dos eventos no romance. Por isso, *Tristram Shandy* foi chamado de antilivro por Gerald Weales. O cerne do argumento de Weales é que a sequência do enredo tradicional, ingrediente elementar na maioria dos romances, é secundária no texto de Sterne, que sonda a profundidade desse narrador. Cada “irrelevância” (mergulho não linear na experiência lembrada) é relevante não para o enredo do romance, mas para o herói-narrador.²²

Grande pode ser a dificuldade do leitor, pois está diante de narradores cortesês que disfarçam a sólida arrogância de classe com a polidez liquefeita dos modos. Ainda que soem virulentos, ao admitirem o que há de fraudulento em sua postura, fazem-no com tamanha impostura que reforçam a impressão de ocuparem um nível acima ao do leitor. Em certo sentido, Brás aprimora o cinismo de Tristram, já que um e outro praticam parte dos ensinamentos contidos nos manuais de etiqueta, bons modos e cortesia que circularam nas sociedades de Antigo Regime, entre os séculos XVI e XVIII.

²² No original: “Tristram’s presentation of his character sometimes takes precedence over the novel’s sequence of events. In light of that fact, *Tristram Shandy* has been called an antibook by Gerald Weales (‘*Tristram Shandy’s Anti-Book*’). The basis of Weales’s argument is that traditional sequential plot, a primary ingredient of most novels, is secondary in Sterne’s text to plumbing the depth of this narrator’s character. Each ‘irrelevance’ (non-linear plunge into remembered experience) is relevant, not to the novel’s plot, but to the narrator-hero” (HOCUTT, Daniel Lamar. “*A tolerable straight line*”: *non-linear narrative in Tristram Shandy*. Richmond: University of Richmond, 1998, p. 30).

Obviamente, a audiência de Laurence Sterne não é a mesma de Machado de Assis. Se Tristram se comporta como um sujeito que maneja suficientemente bem a linguagem e os modos praticados pelos seus semelhantes, não se pode afirmar o mesmo sobre os procedimentos instáveis de Brás. Não se pode esquecer que a manutenção da Corte brasileira, entre 1822 e 1889, sinalizava disparidades entre o discurso liberal e a manutenção do regime escravocrata, personificada na vida à toa e superficial do protagonista.

Convenhamos: nada poderia ser mais anacrônico que conciliar os códigos e rapapés da Corte com a consolidação de uma burguesia inculta, grosseira e violenta, que cresce em paralelo com a instalação da Corte portuguesa no país (a morte do protagonista aos 64 situa seu nascimento dois ou três anos antes da fuga dos navios à invasão das tropas napoleônicas). Também nesse sentido, o anacronismo de Brás Cubas é compatível com a *forma mentis*, a racionalidade cortesã e a mania de distinção a todo custo, que vigoravam durante Reinado, Regência e Império. Brás também poderia ser visto como a reencarnação de tipos mimados que compareciam à ficção machadiana desde seus primeiros contos e romances, como o Félix,²³ de *Ressurreição*.

Além de remeter a figuras que o precedem, Brás Cubas também se irmanaria a personagens futuros. A diferença fundamental entre Brás e Bentinho é que um finge não se levar a sério, enquanto o outro passa

²³ “Comparando Brás Cubas com os personagens dos três romances que o antecederam, percebe-se que a ascensão social que tinha em mente era, proporcionalmente, análoga à desejada por Guiomar, Helena e Iaiá. A diferença é que ele parte do patamar onde elas esperavam chegar; mas, em compensação, almeja um salto bem maior. É assim com as fracassadas tentativas de casamento com Virgília e Nhã-ló-ló; sua curta carreira de deputado; a não obtenção de um ministério; e, especialmente, a venda do emplasto Brás Cubas, que acaba por levá-lo para a campa. Porém, ao contrário do que acontecia antes, quando os sujeitos, ou melhor, as mulheres, agiam com firmeza, a Brás Cubas falta determinação e seus programas, todos carentes de coesão, terminam por não suprir a falta que os engendrou — aliás, como também ocorria a Félix” (CRUZ, Dílson Ferreira da. *O ethos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009, p. 129).

a velhice a fabricar o *ethos* de bom-moço como forma de atribuir maior consistência ao libelo contra sua ex-esposa. O abismo que separa Brás e Rubião repousa em dois aspectos decisivos: na origem socioeconômica e na habilidade em simular virtudes e dissimular afetos. A racionalidade de Brás Cubas repousa no ócio improdutivo, preenchido por frases de efeito, passeios vagarosos pelas ruas da cidade e nas distrações elegantes; o devaneio de Rubião nasce de sua inabilidade em afetar desinteresse e na incompetência em se comportar de modo utilitário.

Eis um paradoxo que caracteriza a experiência de conviver com esse romance: quanto mais atenta for a leitura das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mais difícil será para o leitor a tarefa de identificar se a locução piegas do defunto-autor é intencional ou não. Para Maria Nazaré Lins Soares, isso acontecia porque: “A distância entre o plano do narrador e dos fatos narrados está estabelecida não somente pela análise dos recursos expressivos, mas também, pelas reflexões, interpolações, digressões, referências ao leitor que juntamente com aquela exprimem uma vivência presente ao ato de escrever e integram o *récit* do mesmo modo que a história que se vai contando”.²⁴

Essa indecisão entre uma resposta ou outra é complexificada porque, ao longo da narrativa, topamos com tipos tão ou mais superficiais e grandiloquentes que ele, a exemplo do doutor Vilaça — típico orador de mesa que se pode encontrar nos primeiros contos machadianos, como “As bodas de Luís Duarte”.

O modo extravagante de (fingir) ser, portar-se e se comunicar também contagiara as aventuras sentimentais de Brás, quando jovem. De um lado estava Marcela, que precificara a relação avulsa (e nada exclusiva) que mantinha com o rapaz; de outro, Eugênia, “a flor da moita” (filha de D. Eusébia e do doutor Vilaça) que deixara de interessá-lo assim que ele percebera a deficiência física da moça. No primeiro caso, o rapazote não discerniu o caráter pecuniário do relacionamento;

²⁴ SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1968, p. 97.

no segundo, condicionou o afeto súbito ao deslumbramento frente à beleza de Eugênia.

**

Seja como for, em ambas as situações — ainda que o defunto-autor não admita sua miopia ao examinar os outros — o leitor detecta o modo superficial e leviano como o rapaz concebia o mundo, percebia as pessoas e enxergava a si mesmo.²⁵ Essa disparidade entre a visão lacunar a respeito de seus atos e o juízo inclemente sobre a ação dos outros encontra par no contraste²⁶ que há entre a afetação de elegância e o grau rebaixado das coisas e pessoas que descreve. Nisso, a dicção do defunto-autor evoca a postura de Tristram Shandy, pois “Sterne acha risíveis todas as pretensões humanas — social, intelectual, artística, pessoal — e, por extensão, todas as atividades humanas. Ele não é um satírico raivoso; seu riso é bem-humorado”.²⁷

Porventura isso aconteça porque Brás Cubas poderia ser percebido como a versão em pastiche da obsessão por distinção social, detectada

²⁵ “Brás profere juras de amor invocando todos os santos do céu para atenuar a decisão da partida, ‘tudo hipóboles frias que ela escutou sem dizer nada’. Hipocrisia de ator (é o sentido do grego *hypokrités*) que se sabe píffio e cuja retórica da exageração congela em vez de aquecer o interlocutor. A máscara faz-se, porém, necessária na medida em que permite ainda estirar um último fiapo de diálogo:

— Acredita-me? — perguntei eu, no fim.

— Não, e digo-lhe que faz bem” (BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 14).

²⁶ “É muito recorrente, na prosa de Machado, o contraste entre fórmulas graves e ocorrências ordinárias, o que rendeu muitos episódios amparados no humor” (FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Quem conta um conto... Machado de Assis e a poética da reticência*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023, p. 83).

²⁷ No original: “Sterne finds laugh-at-able all human pretensions — social, intellectual, artistic, personal — and, by extension, all human activity. He is not an angry satirista; his laughter is good humored” (WEALES, Gerald. *Tristram Shandy’s Anti-Book*. In: STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. Nova York: The New American Library, 1962, p. 529).

no mundo luso-brasileiro, entre os séculos XVI e XVIII. Historiadores como Norbert Elias, Peter Burke, Jacques Revel e Jean-Jacques Courtine, dentre outros, mostraram a gradativa transição do súdito (desprovido de personalidade) para o sujeito (individual), entre as sociedades de Antigo Estado para a burguesia, na segunda metade do Setecentos.

Recorde-se que o sobrenome Cubas tanto nomeava um ilustre tanoeiro, que vivera durante a primeira metade do século XVIII, quanto seu filho, Luiz Cubas, que “estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha”. O narrador admite que seu pai “alegava” que “o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas de África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros”.²⁸

A conclusão do fabulista não poderia ser mais dúbia: “*Era um bom caráter meu pai, varão digno e leal como poucos*. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo?”.²⁹ Seria o caso de trazermos novamente Bento Santiago a estas páginas. Recorde-se que ele recorre a expediente similar, ao retratar sua mãe:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; *preferiu ficar perto da igreja* em que meu pai fora sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e *deixou-se estar* na casa de Matacavalos, onde vivera os dois últimos anos de casada. Era filha de uma senhora mineira, descendente de outra paulista, a família Fernandes.³⁰

²⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, op. cit., p. ??.

²⁹ *Ibidem*, p. 15-16. Grifos meus.

³⁰ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899, p. 20. Grifos meus.

Se nas *Memórias póstumas* o advogado Brás Cubas elogia o caráter do pai, perdoando-lhe alguma “pacholice”, em *Dom Casmurro*, o também advogado Bento Santiago defende as supostas virtudes da mãe, incapaz de enxergar nela as contradições que havia entre a positividade de dona Glória (cujo nome intitula o sétimo capítulo do livro), sem detectar a maneira como ela tirava proveito da especulação imobiliária e lucrava com os males trazidos aos escravizados que possuía.

Tanto Brás quanto Bento concebem as pessoas como objetos submetidos a seus caprichos e vontades. A diferença é que o herdeiro dos Cubas fabrica uma narrativa que oscila entre a admissão dos erros e a indiferença sancionada pelo estatuto de morto, enquanto a cria dos Santiago arquiteta o enredo da própria vida como peça de acusação que raramente admite outra perspectiva que não seja a da malícia e culpabilidade de Capitu.

Algo diferente sucede a outro protagonista criado por Machado: Rubião, o professor frustrado que ingenuamente se julgava capitalista. Ao insucesso na sua tarefa de educar a mocidade em Barbacena, soma-se a franca inapetência em gerenciar a herança legada pelo pseudofilósofo Quincas, em meio aos tubarões da corte que o cercam. A cena inicial do romance *Quincas Borba* prenuncia a ambiguidade que norteia e estrutura a narrativa (e contagia a ambivalência de suas personagens):

Rubião fitava a enseada — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa do Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas turcas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o

céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.³¹

No primeiro parágrafo do romance, encontram-se os elementos basilares que dizem respeito a esse anti-herói machadiano. A primeira constatação é de que Rubião é incapaz de contemplar os elementos que o cercam. O narrador adivinha que o valor pecuniário sobrepuja sua habilidade em perceber os acidentes geográficos — dado que também se estenderá, em menor escala, ao modo desarmado com que ele avalia seus pretensos amigos.

Para Enylton de Sá Rego, o romance constituía uma narrativa moldada na releitura da sátira menipeia, em que Luciano promovia a fusão de gêneros discursivos. Machado procederia de modo análogo, ao fundir o trágico ao cômico: Rubião seria “um dos personagens típicos da comédia, já identificados desde Aristóteles sob o nome de *agroikos*, isto é, rústico, roceiro ou matuto”. Ora, “ao fazer de Rubião um personagem que enlouquece e morre em situação patética, Machado lhe atribui algumas características do herói trágico”.³²

Quincas Borba pode ser considerado como um legítimo sucessor da longa tradição de romances que fizeram do estilo digressivo um método peculiar de composição. A qualidade da obra confere a Machado posição de proeminência na literatura brasileira. Como se disse, a forma shandiana respalda a linguagem de seus narradores e é por intermédio dela que somos gradativamente contagiados pelo desvario do protagonista.

O fato de o autor ambientar a narrativa no Botafogo não o impediu de abordar questões de âmbito universal, como a ambição, o amor e a loucura. Isabel Pires propõe a filiação do romance a *Dom Quixote*, sob ressalva de que o ex-professor mineiro segue em direção oposta do fidalgo de La Mancha: “Além de não dominar o código da ‘sociabilidade cortesã’,

³¹ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016, p. 87.

³² REGO, Enylton de Sá. *Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 179-180.

Rubião não domina o código da palavra escrita. Enquanto a loucura de Dom Quixote seria causada, presumivelmente, pela intensa leitura dos livros de cavalaria, que o faria passar as ‘noites em claro e os dias de escuro em escuro’, Rubião, ao contrário, assina jornais e revistas que sequer lê”.³³

Em procedimento similar ao narrador de Laurence Sterne, em *Quincas Borba*, o cálculo das palavras e dos modos movimentam as personagens, mais ou menos dispostas em uma narrativa recheada de máximas, metáforas piegas e juízos implacáveis: quase tudo perpassado pela tremenda ironia dos grandes e pequenos. Ao evocar a *Bíblia*, as *Confissões* de Santo Agostinho, o *Hamlet* de William Shakespeare, e *Tristram Shandy*, o romance reinstaura, pelo avesso, a autoridade de uma cultura supostamente livresca e superior à mediania dos próprios leitores.

Como vive a ostentar erudição, o narrador reforça as dissonâncias que mantém com Rubião: indivíduo sem malícia, portador de ideias minúsculas e palavras desconexas. José Guilherme Merquior percebeu que “em Machado, o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito da zombaria. Suas referências ‘cultas’ à mitologia clássica são típicas: sempre instalam uma perspectiva humorística sobre a realidade burguesa”.³⁴

A demência de Rubião parece ser sintomática, sendo ele um indivíduo corroído pela desordem dos afetos (a amizade pelos amigos; o amor por Sofia) e pelo rigor do capital. Além disso, a insanidade também diz respeito ao foco narrativo escolhido por Machado. Dos cinco romances publicados a partir de 1881, *Quincas Borba* é o único em que um narrador em terceira pessoa manteve tão apertadas as rédeas do relato recorrendo ao discurso indireto livre. Ambivalente, como a trajetória desse protagonista do avesso, o narrador obtém relativa adesão do leitor — figurado ora como seu cúmplice, ora como alvo do seu desdém.

³³ PIRES, Isabel Virginia de Alencar. Rubião: um excêntrico entre a província e a corte. In: BARBIERI, Ivo (org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 125.

³⁴ MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Revista Colóquio/Letras*, n. 8, p. 19, 1972.

José Aderaldo Castello supunha que, em *Quincas Borba* “temos o inverso da perspectiva de Brás Cubas, sendo ambos, porém, demonstrações cabais de uma visão pessimista da condição humana. Brás Cubas totaliza-a por ser a participação calculada e cínica, ao mesmo tempo elemento catalítico; Rubião restringe-a, por ser a fraqueza a eliminar. Este não é, propriamente exceção, é excrescência”.³⁵

Quase todas as criaturas do romance dividem-se entre a obediência às convenções e a contenção dos desejos mais recônditos, que lutam por dissimular. Fracionadas em seu íntimo, elas tentam compensar a erosão interna recorrendo à fantasia — que pode chegar a graus extremos (como é o caso de Rubião) — ou à estrita conformidade aos ritos em vigor nos círculos sociais que frequentam. A constante tensão figurada no diálogo entre as personagens mimetiza a lógica da negociata financeira e do negaceio amoroso — premissas a sugerir que a sorte de uns está condicionada à ruína dos outros.

Para além da ruína anunciada de Rubião, o acento cômico também adquire força porque a voz e o tom de Tristram Shandy ecoam na dicção empregada em *Quincas Borba*. Esse diálogo, de quase um século e meio, patenteia-se nas considerações que o narrador machadiano tece sobre o modo destrambelhado e assustador com que Rubião assedia Sofia:

Depois, a lua é solitária. A solidão faz a pessoa séria. As estrelas, em chusma, são como as moças entre quinze e vinte anos, alegres, palreiras, rindo e falando a um tempo de tudo e de todos.

Não nego que são castas; mas tanto pior — terão rido do que não entendem... Castas estrelas! é assim que lhes chama Otelo, o terrível, e Tristram Shandy, o jovial. Esses extremos do coração e do espírito estão de acordo num ponto: as estrelas são castas. E elas ouviam tudo (castas estrelas!)

³⁵ CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade & ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1969, p. 133.

tudo o que a boca temerária de Rubião ia entornando na alma pasmada de Sofia. O recatado de longos meses era agora (castas estrelas!) nada menos que um libertino.³⁶

De certa maneira, o contraste entre o professor e o capitalista, afixado às linhas iniciais, retorna à cena, contagiando também a (i)lógica dos afetos — mal interpretada por Rubião. O protagonista tímido e acanhado se aproximara da esposa do amigo com inédita ousadia. Como esperado, ao ajuizar o comportamento de Rubião no capítulo seguinte, o narrador desqualifica os lugares-comuns empregados pelo sujeito, em dois graus: no primeiro, convida-nos a adotar a perspectiva sublime da lua e das estrelas; no segundo, explicita que a ofensiva piegas e descontrolada de Rubião desconhece o teor similar da imagem — mais refinada na tragédia de Shakespeare, e estilizada com maior “jovialidade” por Sterne.

A exemplo de outros episódios que contrapõem personagens e situações, essas observações do narrador reforçam o intertexto do romance machadiano com as obras que remontavam aos séculos XVIII, XVII e muito antes deles. Os juízos sobre Rubião são emitidos por uma entidade ficcional engenhosa que elege a tragédia e a sátira como gêneros constitutivos da fala arremetida e descortês de Rubião. Ao proceder desse modo, o narrador reforça o caráter tragicômico do protagonista, em continuidade ao acento galhofeiro e melancólico já adotado por Brás Cubas, no romance anterior.

³⁶ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*, op. cit., p. 140.

Machado de Assis, leitor de Longfellow (ou o fim do Brasil)

Carlos Rogério Duarte Barreiros¹

Quatro citações e duas cartas

Os leitores do conto “O espelho”, de Machado de Assis, publicado em 1882, certamente se lembram de dois sombrios versos do poema “The old clock on the stairs”, de Henry Wadsworth Longfellow, citados pelo protagonista Jacobina: *Forever, never! — Never, forever!* Trata-se da última das referências de Machado a Longfellow. Em 1867, o jovem escritor brasileiro traduzira o poema “Serenade”, do mesmo autor, com o título “Lua da estiva noite”;² em 1870, faria menção a ele no início de “Miss Dollar”, dos *Contos fluminenses*, e usaria alguns de seus versos como epígrafe do “Prelúdio”, nas *Falenas*. Trata-se, ao longo de quinze anos, de quatro referências pontuais — mas não desimportantes, ao que tudo indica: sabemos que Machado insistiu, em cartas de 1866, ao amigo Quintino Bocaiúva, que estava nos Estados Unidos, na compra

¹ Doutor em Literatura Portuguesa pela FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da Universidade de São Paulo. Editor na Editora Hedra. Dedicó este texto a Jean Pierre Chauvin, que me reacendeu, com a amizade dialogada, o respeito mútuo e o sentimento de geração, o velho desejo de escrever um artigo sobre Machado de Assis.

² Devo essa informação ao trabalho cuidadoso, detetivesco diríamos, de Diego do Nascimento Rodrigues Flores. FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. Machado de Assis, tradutor de Longfellow. *Machado de Assis em linha*, v. 10, n. 20, São Paulo, p. 178-192, abr. 2017.

dos volumes de poesia do autor: “não te esqueças das poesias de Longfellow”, pede em 29 de outubro; “Espero o Longfellow”, repete em 24 de dezembro.³ Ao que parece, depois de 1882, o interesse pelo poeta desaparece, ou pelo menos não é mais digno de nota. É intrigante, por exemplo, a supressão do “Prelúdio” na edição das *Poesias completas*, de 1900.⁴ Tudo indica que Longfellow teria se esgotado para Machado de Assis no que se convencionou chamar, não sem polêmica, de *maturidade* do autor brasileiro.

Vale a pena investigar esse interesse e seu esgotamento. O que teria, em primeiro lugar, interessado Machado de Assis na obra de Longfellow? R. Magalhães Júnior afirma que Machado apreciava o pendor abolicionista dos *Poems on slavery*, de 1842;⁵ Sílvia Eleutério observa que *Evangeline, a tale of acadie*, de 1847, era uma das obras prediletas de nosso romancista⁶ — observações que confirmam o gosto de Machado pela poesia de Longfellow, claro está, mas que, assim soltas, não permitem uma visão de conjunto.⁷ É plausível, inclusive, que Machado tenha se interessado por Longfellow num momento de juventude, de formação, se quisermos — um abolicionista de língua inglesa, de um país igualmente em formação, *best-seller* internacional, sempre interessaria ao jovem jornalista brasileiro, amigo da imprensa e do liberalismo —, mas que abandonara, depois dos quarenta, a leitura aparentemente fácil, talvez excessivamente sentimental, piegas mesmo, desse poeta das massas.

³ ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo 1: 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; Irene Moutinho, Sílvia Eleutério (orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2008, p. 171 e 203.

⁴ ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Rutzkaya Queiroz dos Reis (org.). São Paulo: Nankim/Edusp, 2009.

⁵ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*, v. 2: ascensão. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 14-15.

⁶ ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*, op. cit., p. 174.

⁷ Como os leitores perceberão com facilidade, o autor deste ensaio não pôde aprofundar todas as hipóteses que se lhe entreabriram ao longo da pesquisa a respeito das relações entre as obras de Machado de Assis e Longfellow. Que jovens estudiosos possam superá-lo quanto antes, aprofundando-se nos *Poems on slavery* e em *Evangeline*.

A referência a Longfellow em “O espelho”, contudo, não permite simplificação. A pretensão desta análise — melhor dizer *hipótese* — é encontrar na obra de Longfellow uma *utopia* que talvez tenha encantado o jovem Machado, ainda que por pouco tempo, sempre com distanciamento crítico. Observaremos, com efeito, que vibra nos poemas do poeta norte-americano uma corda sedutora, em forma específica, que provavelmente tocou nosso maior romancista: o ideal de uma comunidade de classe média, baseada na fé, nas “colaborações sentimentais” — termo que apresentaremos a seguir — e nas trocas materiais, elemento estruturador da nação como um todo.

Nos primeiros romances, Machado talvez tenha se afeiçoado, em alguma medida, a essa proposta, dada a insistência na possibilidade de alguma *modernização* da sociedade brasileira — limitada pelo regime do favor — pelo trabalho e pelo mérito,⁸ mas desistiu — melhor dizendo: foi obrigado pela realidade a desistir — dessa perspectiva a partir das *Memórias póstumas*, porque concluiu que nossa aristocracia e nossa classe média em formação eram (ainda são) *irreformáveis*. Nos últimos romances, como veremos, o arrivismo implacável das famílias de Sofia e Palha, de *Quincas Borba*, e Natividade e Santos, de *Esau e Jacó*, revela a feição *ideológica*, no sentido forte, daquela utopia — cuja aparência *comunitária* se combina à *mercantilização* de tudo e de todos — e os efeitos reais e nefastos de sua implantação apressada no Brasil: a ausência do suposto projeto coletivo e a prevalência brutal do vale-tudo da sobrevivência; mas dá a ver ainda mais: a inviabilidade de qualquer projeto de longo prazo no Brasil, devido à reposição insistente do que Caio Prado Júnior chamou de *sentido da colonização*⁹ — o ímpeto primeiro que nos constituiu, o da pilhagem destas terras, sem habitá-las ou colonizá-las

⁸ Eis aí a síntese — que merece aprofundamento — da extensa análise de Roberto Schwarz. Ver SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2012.

⁹ PRADO JÚNIOR, Caio. Sentido da colonização. In: *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 15-29.

salvo para *aprofundar* esse propósito fundamental *de superfície*, de espírito destrutivo, de aniquilação das riquezas naturais e dos povos nativos, em que todo projeto se restringe à exploração imediata e inconsequente da terra, cujo corolário é a sensação de incompletude, de construção nascida em ruína, de cidade e país por fazer.

Trata-se, em síntese, da “via colonial de entificação do capitalismo”,¹⁰ via específica brasileira, fundada na grande propriedade rural, cujos processos de modernização se dão pelo alto, sempre articulados, no plano político imediato, por soluções conciliadoras que excluem as classes subordinadas, impedindo, assim, alterações na estrutura social. “O novo paga tributo ao velho”, ensina José Chasin, de modo que aquele espírito destrutivo não só *consome* as riquezas naturais, como igualmente *perpetua* a aniquilação no tempo, espraiando-se no conjunto de nossos hábitos, nossas formas de convívio, nossas instituições e nossas ideias, para emprestar a Sérgio Buarque de Holanda uma fórmula célebre do primeiro parágrafo das *Raízes do Brasil*.

Dá à literatura é um passo: talvez seja essa a base fundante do espírito *destrutivo* dos narradores machadianos dos romances da maturidade: Brás Cubas, Bentinho e Conselheiro Aires — faces cambiantes, mas no fundo a mesma, das oligarquias escravistas brasileiras — são incapazes de um empreendimento de longo prazo, de formar uma família estável ou de contribuir de maneira significativa para o país, embora pertençam aos setores que poderiam, de fato, alterar-lhe os rumos. Para falar nos termos de um outro herói que também não fez nada pelo Brasil, basta-lhes o desfrute gozoso do brilho bonito e inútil de estrelas, projetados como única voz das futilidades que nos contam. Falta aos três narradores machadianos capacidade e ânimo para ver graça nesta terra — falta-lhes, em uma frase, *sentido e coragem para uma organização*.

¹⁰ CHASIN, José. *A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Edições Ad Hominem, 2000, p. 37-59. Devo a Felipe Ramos Musetti, amigo sempre presente e marxista rigorosíssimo, as preciosas reflexões de José Chasin a respeito da via colonial.

No Brasil, tudo é provisório — inclusive o próprio Brasil; todo projeto é de curto prazo, nasce sabotado, enfim se reduz ao limite da mentalidade colonial fundante, sem alcance nem fundo, a não ser a *exploração* da terra, dos povos que aqui viviam e dos que para cá foram trazidos à força para aprofundá-la — exploração em moto-contínuo, única vivente de base, que jaz intocada, apesar das mudanças efêmeras da fachada. Nesse contexto, o projeto nacional modernizador da obra de Longfellow talvez tenha entusiasmado por um instante o jovem Machado de Assis. Vejamos por quê.

Longfellow, autor de multidões: breve apresentação de vida e obra¹¹

Henry Wadsworth Longfellow foi o mais lido poeta norte-americano do século XIX, nos Estados Unidos e no mundo. Mesmo ofuscado, no fim da vida, por outros maiores, como Walt Whitman e Edgar Allan Poe (que lhe desqualificava os poemas pública e insistentemente), Longfellow marcou o cânone literário de seu país pelo menos até a ascensão do Modernismo, e alguns de seus poemas, como “Paul Revere’s ride” e “A psalm of life”, e traduções, especialmente a da *Divina comédia*, ainda encontram leitores. Para além dos limites dos Estados Unidos de seu tempo, foi escritor apreciado, por exemplo, por Jorge Luis Borges e J.M.G. Le Clézio.¹² Mais recentemente, quando tendia a tornar-se apenas uma nota de rodapé nos manuais de literatura, teve a obra recuperada e analisada sob novas perspectivas: cosmopolita, apaixonado das línguas

¹¹ Tivemos o cuidado de apresentar, nesta parte, a vida e a obra de Longfellow, partindo do pressuposto de que, se o poeta é hoje bem menos conhecido do que já foi em seu próprio país, certamente o será menos ainda no Brasil. Os leitores que lhe conhecem a obra podem, sem prejuízo, saltar para a próxima parte, em que efetivamente se inicia a análise de sua influência na obra de Machado de Assis.

¹² Devo essas informações a Paulo Henrique Pompermaier, amigo querido e leitor contumaz que, ao saber de meu interesse por Longfellow, passou a encontrar alusões frequentes a esse poeta.

estrangeiras, pode ser considerado precursor dos estudos de tradução e de literatura comparada; extremamente bem-sucedido, sucesso de público, abriu portas para a consolidação da profissão de escritor; progressista, não só defendeu a abolição da escravidão vinte anos antes de Guerra Civil, como apresentou um projeto literário *transnacional*, sem a virulência do nacionalismo e do imperialismo norte-americano; “sentimental”, adjetivo considerado em chave positiva, como veremos, construiu em seus poemas uma masculinidade doméstica e afetiva, em oposição à macheza individualista, vigorosa e combativa que prevaleceria em seu país.¹³

Nascido em 1807,¹⁴ em uma família aristocrática do Maine, contrariou os desejos do pai, que lhe desejava uma carreira no direito, e dedicou-se à literatura desde a juventude, primeiro como professor, depois como escritor e tradutor, ao longo de toda a sua vida, marcada tanto pelo privilégio material quanto pelas tragédias familiares. Sua trajetória como escritor não tem paralelo no Brasil: Longfellow não só alcançou o sucesso como enriqueceu por meio da literatura.

Colega de Nathaniel Hawthorne no Bowdoin College, alcançou aos 25 anos a vaga de Professor de Línguas Modernas, cargo que só ocupou depois de uma preparação de três anos na Europa, estudando alemão, francês, espanhol e italiano. Ao retornar, casou-se com Mary Potter, em setembro de 1831, e lecionou em sua *alma mater*, mas aceitou prontamente o mesmo cargo em Harvard, universidade onde seu pai se

¹³ Cf. IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*. Vancouver/Colúmbia Britânica (CA)/Lanham, Maryland (EUA): Fairleigh Dickinson University Press, 2014. Neste parágrafo, apresentei sumariamente possibilidades de releitura da obra de Longfellow levantadas nessa antologia de ensaios.

¹⁴ Sejamos honestos: por mais que tenha lido duas biografias de Longfellow — a tradicional, de 1963, escrita por Newton Arvin, e a mais recente, de 2004, *Longfellow: a rediscovered life*, de Charles C. Calhoun —, escrevi este breve perfil biográfico seguindo a linearidade simples e objetiva da biografia do autor no site Poetry Foundation, juntapondo informações importantes para a análise. Ver ARVIN, Newton. *Longfellow: his life and work*. Boston: Little, Brown and Company, 1963. CALHOUN, Charles C. *Longfellow: a rediscovered life*. Boston: Beacon Pres, 2004.

formara e que lhe permitiu voltar ao Velho Continente, desta vez para estudar línguas escandinavas e aprofundar-se no alemão. É nessa viagem que experimenta a primeira desgraça: com a saúde debilitada depois de um aborto espontâneo em outubro de 1835, a jovem esposa acaba por falecer no mês seguinte. Embora arrasado, Longfellow não abandona o propósito da viagem e se aprofunda no Romantismo alemão.

É ainda na segunda viagem à Europa, de passagem pela Suíça, que encontrará a futura segunda esposa, Frances Appleton, filha de um comerciante de Boston, mas que só se casará com ele depois de longos sete de anos de corte. De volta aos Estados Unidos, assumirá o cargo de professor de Harvard. Nas horas vagas, dedica-se à poesia. É de 1838 um de seus poemas mais famosos, que analisaremos a seguir, “A psalm of life”.

Hyperion, a romance, de 1839, passa longe do sucesso, mas, no mesmo ano, o volume de poemas *The voices of the night* alcança boa recepção, não à toa: muitos deles vão carregados do mesmo tom “inspirador” de “A psalm of life”. A fórmula funciona, e Longfellow repete a dose sacarina em 1841, com *Ballads and other poems*. No ano seguinte, publica ainda *Poems on slavery*, que seriam, anos depois, apreciados por Machado de Assis: trata-se de um volume curto, de cariz abolicionista, que se fecha com “The warning”, cujo eu lírico alerta aos norte-americanos que o edifício de sua república se sustentava sobre base frágil, a escravidão, e por isso cederia em breve.¹⁵

É apenas em 1843, depois de uma terceira viagem à Europa, em que se aproximou de Charles Dickens, que se casará com Frances Appleton e se instalará com ela na famosa Craigie House — residência em que receberá personalidades ilustres por quase quarenta anos, citada por Borges no poema “cambridge”, do *Elogio da sombra*, de 1969. O

¹⁵ IRMSCHER, Christoph. Introduction. In: IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*. Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 2014, p. 6. Apesar de ter publicado esse livro de repúdio explícito à escravidão, Longfellow não participava de eventos abolicionistas e chegou a recusar uma candidatura associada à causa; ao longo da vida, fez doações significativas a pessoas escravizadas fugitivas e a igrejas de pessoas negras.

convívio extremoso nessa casa ficará registrado em muitos dos poemas de Longfellow. É Frances a musa inspiradora de “The old clock on the stairs”, cujos versos figuram no conto “O espelho” e que pertence ao volume *The Belfry of Bruges and other poems*, de 1845.

Em 1847, publica seu grande sucesso, nos EUA e no mundo: *Evangeline, a tale of Acadie*, em que um episódio histórico — a expulsão dos descendentes de colonos franceses da Acádia (região que abrange as atuais províncias canadenses de Nova Escócia, Nova Brunswick e a Ilha de Príncipe Eduardo, além de parte do estado do Maine, dos EUA) pela Coroa Britânica, em 1755 — se combina à narração do amor de Evangeline e Gabriel. Separados e errantes, da Nova Escócia às províncias do sul, e destas à Filadélfia, eles só se reencontrarão no leito de morte de Gabriel e serão enterrados juntos. No extenso poema em hexâmetro dactílico, Evangeline é exemplo, como se sabe desde os primeiros versos, da “afeição que espera, perdura e é paciente” e da “força da devoção feminina”; a vila de Grand Pré, onde residem os acadianos, é uma espécie de utopia camponesa pré-capitalista, pacífica e singela, desses valores familiares. Entre outubro de 1847, mês da publicação, e janeiro do ano seguinte, a obra alcança seis edições, rapidamente esgotadas. *Evangeline* consagrou Longfellow como poeta das massas — lugar que ele abraça sem peias, mas humildemente, a partir de então.

Em 1849, ele publica *The seaside and the fireside*, que contém o patriótico “The building of the ship”. Em 1854, as vultosas cifras de direitos autorais lhe permitem aposentar-se da carreira de professor. Para Otto Maria Carpeaux,¹⁶ é na poesia narrativa que Longfellow é poeta maior, o que talvez explique o sucesso, em 1855, de *The song of Hiawatha*, em que se combinam tradições e vocabulário do povo indígena Ojibway com o *Kalevala*, épico finlandês de Elias Lönnrot, em verso trocaico: mais de cinquenta mil exemplares são vendidos em apenas cinco anos. Extensamente parodiado na época de sua publicação,

¹⁶ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v. III. São Paulo: Leya, 2012, p. 1782.

o poema deu origem a canções e a peças de teatro, que contribuíram para a penetração da obra de Longfellow no imaginário popular; recentemente, o poema foi lido como eurocêntrico, pela representação exótica do povo indígena e pela recepção amigável do herói nativo aos colonos cristãos e à sua cultura.

O começo da década de 1860 é marcado por tragédias pessoais e coletivas: em 9 de julho de 1861, a esposa Frances sofre queimaduras terríveis em um acidente doméstico que a leva à morte. No ano seguinte, o filho Charles é ferido em uma batalha na Guerra Civil, do lado da União. Em 1863, nesse conturbado contexto nacional, publica *Tales of a Wayside Inn*, espécie de *Decamerão* estadunidense, volume que contém um de seus poemas mais populares, “Paul Revere’s Ride”, em que poetiza um episódio da independência — o alerta aos norte-americanos sobre a aproximação das tropas britânicas, em 18 de abril de 1775 —, forjando um herói nacional, Paul Revere, que cavalgara pelas cidades de Medford, Lexington e Concord para avisar aos moradores que o inimigo se aproximava. No ensaio “The cultural career of Longfellow’s ‘Paul Revere’s Ride’”,¹⁷ Matthew Gartner investiga o processo por meio do qual esse poema se converteu em clássico norte-americano: o contexto em que foi lançado — a profunda cisão causada pela Guerra Civil carecia de heróis nacionais —, a grande fama de que o autor já gozava e a atuação decidida de seus editores para consagrá-lo na imprensa e nas antologias escolares, desde a época do lançamento até a virada do século.

É dos anos de 1865 a 1867 sua tradução da *Divina comédia*, ainda estudada nas universidades norte-americanas. Até sua morte, em março de 1882 — ano de publicação do conto “O espelho”, de Machado de Assis —, Longfellow não interromperá a produção poética, certamente com menos sucesso do que antes, mas com mais êxito do que a esmagadora maioria dos autores de seu tempo. Sua casa tornou-se ponto de peregrinação, visitada

¹⁷ GARTNER, Matthew. The cultural career of Longfellow’s “Paul Revere’s Ride”. In: IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*, op. cit., p. 121-138.

por leitores ilustres — como o próprio D. Pedro II, em julho de 1876, a quem foi oferecido um jantar, com a presença do consagrado ensaísta Ralph Waldo Emerson, e Oscar Wilde, poucos meses antes da morte de Longfellow — ou desconhecidos, com quem também se comunicava por cartas zelosamente respondidas.¹⁸ Em sua última viagem à Europa, em 1868-1869, foi homenageado diversas vezes e recebido pessoalmente pela Rainha Vitória. É o primeiro poeta norte-americano celebrado no Poet's Corner da Abadia de Westminster, ao lado de Shakespeare, Milton, Walter Scott, Shelley, Byron, Tennyson, Dickens, Oscar Wilde, Lewis Carrol, T. S. Elliot, W. H. Auden, entre muitos outros.

O ponto de vista da vida em “A psalm of life”

Analisemos “A psalm of life” para compreender de forma geral o projeto literário de Longfellow que talvez tenha chamado a atenção de Machado de Assis.

A Psalm of Life

What the heart of the young man said to the psalmist

Tell me not, in mournful numbers,
Life is but an empty dream!
For the soul is dead that slumbers,
And things are not what they seem.

Life is real! Life is earnest!
And the grave is not its goal;
Dust thou art, to dust returnest,
Was not spoken of the soul.

¹⁸ Ver IRMSCHER, Christoph. *Longfellow Redux*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, especialmente o primeiro capítulo, “Strangers as friends: Longfellow and his readers”, p. 7-71.

Not enjoyment, and not sorrow,
Is our destined end or way;
But to act, that each to-morrow
Find us farther than to-day.

Art is long, and Time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled drums, are beating
Funeral marches to the grave.

In the world's broad field of battle,
In the bivouac of Life,
Be not like dumb, driven cattle!
Be a hero in the strife!

Trust no Future, howe'er pleasant!
Let the dead Past bury its dead!
Act,— act in the living Present!
Heart within, and God o'erhead!

Lives of great men all remind us
We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us
Footprints on the sands of time;

Footprints, that perhaps another,
Sailing o'er life's solemn main,
A forlorn and shipwrecked brother,
Seeing, shall take heart again.

Let us, then, be up and doing,
With a heart for any fate;
Still achieving, still pursuing,
Learn to labor and to wait.

O poema se apresenta como “salmo de vida”, referência explícita ao texto bíblico; o subtítulo estabelece o diálogo entre o eu lírico, na figura do “coração do jovem poeta”, e o salmista. Para esse sujeito, a vida não é um sonho vazio, cuja finalidade seria a campa (augúrio sombrio associado à voz bíblica); ao contrário: ela é real e vale a pena. A máxima “do pó vieste, ao pó voltarás” refere-se à matéria e às aparências, não à alma, que é eterna. O destino humano não é o prazer nem a tristeza — associados que são ao corpo —, mas a *ação* no presente. Como o avanço do tempo é inevitável, o importante é *seguir adiante*. Na metáfora da quinta estrofe, a vida é um acampamento passageiro no extenso campo de batalha do mundo — no qual o leitor é instado a *ser herói*, não rês néscia e conduzida. A amenidade do futuro não está garantida, e o passado está morto: vale somente a *ação presente*, de coração, sob a proteção superior de Deus, como ensinam os grandes homens do passado, que deixaram “pegadas nas areias do tempo” e podem inspirar os que virão. O chamado final é peremptório: é preciso estar *de pé, em ação, de peito aberto*, disposto a *trabalhar e esperar*.

“A psalm of life” é um poema repleto de referências a outros textos: “os críticos há muito consideram ‘A psalm of life’ uma confusão de referências literárias”.¹⁹ Além de trechos evidentes da Bíblia, Longfellow também dialogou com as *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Acrescentem-se aí os pontos de contato das *Voices of the night*, livro em que o poema foi publicado, com os *Hymnen an die Nacht* [Hinos à noite], de Novalis, poemas à memória da amada perdida, experiência que Longfellow também vivera. Em ambos os volumes, a noite é portal para a eternidade e meio de comunicação com os mortos. Essa feição compósita, dialogada, era parte de seu projeto literário, no qual prevalecia a reverência a autores do passado.²⁰

¹⁹ No original: “critics have long considered ‘A psalm of life’ a jumble of literary references”. Ver HIGGINS, Andrew C. Longfellow’s conversations. In: IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*, op. cit., p. 21.

²⁰ *Ibidem*, p. 18-19.

Salta aos olhos, evidentemente, a presença da *fé*. Como já vimos, o ponto de partida são passagens bíblicas, a que o poeta se refere de forma mais ou menos explícita. Os biógrafos referem-se com frequência à religiosidade do poeta, fundada no Unitarianismo, e a seu interesse pela Igreja Católica. A *fé* de Longfellow é *prática*, como se verifica, no poema, na afirmação insistente da iniciativa pessoal no presente e na crença de que, para além do plano material, existe outro, o da eternidade, desassociado das paixões de momento e das aparências. Aqui, a *fé* converte a *potência destrutiva da morte* em *força construtiva da vida*; a imortalidade futura é dependente da moralidade presente e a ética prevalece sobre a doutrina.²¹

Chamemos de *ponto de vista da vida* à forma construtiva de ver o mundo que dá o tom da obra de Longfellow, para quem é preciso produzir uma impressão *salutar* na mente dos leitores.²² Trata-se, com efeito, de um projeto *construtivo* de literatura: “Há miséria suficiente no mundo para pesar-nos os corações; que os livros nos permitam mais do que isso: algo que nos fortaleça, e eleve, e purifique”.²³ Daí o tom marcadamente didático de alguns versos de “A psalm of life”, potencializado pela prosódia vigorosa das exclamações e pelo conjunto da sonoridade dos versos trocaicos e das rimas.²⁴ Em síntese, o eu do poema pode ser entendido como um sábio patriarca que *acolhe* e *aconselha* os leitores por meio da poesia, constituída sob a égide do *diálogo* com a tradição religiosa e literária do passado e com os leitores do presente.

O sentido profundo desse diálogo foi identificado no processo recente de recuperação da obra de Longfellow, em que se destacam os esforços de Christoph Irmscher, coorganizador da antologia de ensaios

²¹ PELAEZ, Monica. A love of Heaven and virtue. In: IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*, op. cit., p. 59.

²² *Ibidem*, p. 54.

²³ HIGGINS, Andrew C. Longfellow’s conversations, op. cit., p. 18.

²⁴ PELAEZ, Monica. A love of Heaven and virtue, op. cit., p. 54.

*Reconsidering Longfellow*²⁵ e autor de *Longfellow Redux*,²⁶ cujos títulos revelam o propósito evidente de reabilitar o poeta na academia. Outra obra extremamente útil para essa análise é *Sentimental collaborations: mourning and middle-class identity in Nineteenth-Century America*, de Mary Louise Kete,²⁷ que nos servirá de referência.

O ponto de partida da pesquisa de Kete é o *Harriet Gould's Book*, caderno pessoal de Harriet Gould, membro da classe média em ascensão nos EUA, em meados do século XIX, na pequena cidade de Dover, no estado de Vermont. Espécie singular de diário de escrita compartilhada, nele familiares e amigos de Gould registravam poemas dedicados a ela, muitos deles versando sobre a dolorosa experiência de luto pela morte de filhos e filhas ainda crianças. Trata-se das colaborações sentimentais do título, que tocam a mesma corda de “A psalm of life”: apesar da dor da perda, é preciso preservar a fé, por meio da ação determinada no aqui e agora, com a esperança do reencontro futuro com os que já se foram. Para a autora, o sentimentalismo literário aí registrado é a versão escrita de um amplo discurso cultural a que ela chama exatamente de *colaborações sentimentais*²⁸ — baseadas no sentimento de fé, família e comunidade em primeiro lugar, alicerçado pela perseverança no trabalho zeloso. Em escala nacional, o sentimento de pertencer a esse grupo e as colaborações que aprofundam seus vínculos seriam manifestações de uma identidade própria da classe média norte-americana em formação no século XIX. Tratar-se-ia, se quisermos, de uma *utopia norte-americana de classe média*: uma comunidade que ampararia o sujeito e sua família por meio daquelas colaborações, esteio espiritual e social dos indivíduos, associadas a trocas materiais, garantia do sustento.

²⁵ IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*, op. cit., 2014.

²⁶ IRMSCHER, Christoph. *Longfellow Redux*, op. cit., 2006.

²⁷ KETE, Mary Louise. *Sentimental collaborations: mourning and middle-class identity in Nineteenth-Century America*. Durham/Londres: Duke University Press, 2000.

²⁸ *Ibidem*, p. xiv.

Observemos desde já que toda a indústria da cultura norte-americana não se cansou de encenar tal utopia — e, nos melhores momentos, de criticá-la, especialmente ao identificar que as colaborações sentimentais não prevalecem sobre o que parece ser o próprio sentido daquela sociedade: a competição violenta e excludente, no plano da vida prática, do trabalho; o individualismo desenfreado, o culto egoico, o consumo ostentatório, no da vida pessoal; o belicismo imperialista, no do projeto nacional — engendrado, aliás, sob o véu da difusão da liberdade do indivíduo que, em muitas produções hollywoodianas, se materializa exatamente no personagem participante daquela idealizada comunidade de subúrbio. A poesia de Longfellow cumpriria, no nascedouro dessa utopia, o papel de *mediadora* entre o plano privado, familiar, das pequenas comunidades locais, e o plano nacional, espriando o projeto construtivo por todo o país, por meio da circulação de seus poemas, inclusive por outros meios além dos livros, como *folders* ou calendários.²⁹ Fica evidente por que o escritor alcançou o status de *poeta norte-americano por excelência*, ao menos por algum tempo; é que, em alguma medida, o leitor a que poderíamos chamar de *norte-americano médio* encontra em seus poemas o *acolhimento* para as premências da vida prática. A poesia lhe garante que “tudo vai dar certo, porque Deus olha por nós” e que a contribuição na comunidade e a participação ativa naquele projeto maior lhe trarão os afetos que consolam e a segurança material. Em outras palavras, a experiência comunitária de que “não só de pão vive o homem” — ou seja, a dimensão da fé e da comunidade de iguais — também garante “o pão de cada dia” — a sobrevivência material. Articuladas na poesia de Longfellow, a participação no coletivo e a iniciativa individual se combinam de modo a produzir a estabilidade, talvez a sensação de “segurança” que Emerson experimentava ao ler a poesia de seu contemporâneo.³⁰

²⁹ IRMSCHER, Christoph. *Longfellow Redux*, op. cit., p. 14.

³⁰ PELAEZ, Monica. *A love of Heaven and virtue*, op. cit., p. 63.

Para Christoph Irmscher, a chave para compreender Longfellow está exatamente em seus leitores comuns, especialmente nas trocas que estabelece com eles.³¹ Além da relação de base entre autor e público, mediada pelo consumo dos livros, o autor recebia muitos leitores na Craigie House, a ponto de manter um estoque de cartões autografados para anônimos que vinham visitá-lo sem aviso, e mantinha com outros tantos extensa correspondência³² — formas de manter abertos e ativos os laços comunitários, de reafirmá-los e de fazer da escrita uma atividade cívica, uma espécie de serviço público. Longfellow baseou sua carreira literária na ideia de que era um *distribuidor competente de bens culturais comuns* (não só norte-americanos, mas universais), cuja relação com o público se dava por meio de honestas trocas materiais e sentimentais guiadas pela civilidade e pelo respeito mútuo.³³

O *produto* de Longfellow era de primeiríssima qualidade: do ponto de vista do conteúdo, continha a afirmação da iniciativa individual determinada no *presente* — que encontrava respaldo na experiência concreta da classe média norte-americana e nas ideologias que a alimentavam —, baseada em extenso *passado* de tradição erudita e religiosa, agradando ao mesmo tempo leitores menos e mais cultos, atingindo-os a todos por meio da linguagem poética a um só tempo *tradicional* e *acessível*; além disso, veiculava um projeto literário em que a poesia era o *locus* da utopia, vértice e vórtice de trocas de ordem *sentimental* e *comercial*, capitalizando acolhimento e apaziguamento. A poesia de Longfellow estava mesmo fadada ao sucesso: ele era uma espécie de sábio que convertia a própria dor em consolo para si e para os outros e a vendia, na esperança de que o *consumo* do poema beneficiasse os leitores, como a *composição* — ou *produção*, se quisermos explicitar aqui o processo das trocas materiais — o beneficiou. Colaborações sentimentais se convertiam em trocas materiais sem crise

³¹ IRMSCHER, Christoph. *Longfellow Redux*, op. cit., p. 23.

³² *Ibidem*, p. 7-71.

³³ *Ibidem*, p. 67.

de consciência, porque contribuía para o aprofundamento dos laços comunitários e para a formação da consciência burguesa.

Além disso, o próprio autor encarnava seu projeto literário e ideológico: Longfellow era um honesto *hard worker* da literatura (por mais que sua origem fosse aristocrática), que saiu de um lar abastado para tornar-se professor e depois escritor, cuja erudição serviu de material para criar um *produto* ao mesmo tempo *consumível* (porque circulava no mercado, por meio de trocas ou colaborações sentimentais) e *elevado* (porque sua matéria era a literatura, a sabedoria religiosa, o “salmo”, e sua forma era tradicional). Sim, aqui leitura e autoria são *hard work*: as referências insistentes a outros autores, mais ou menos explícitas; as traduções; as antologias que organiza; toda a carga de leitura que acumula; talvez até o trabalho de professor — tudo isso é material para compor poemas simples, mas contundentes; destinados ao grande público, mas amparados em ampla erudição. Sabemos que Longfellow foi extremamente zeloso com sua fortuna material:³⁴ ela é a *materialização*, a *capitalização*, se quisermos, do duro trabalho de *formação* de seu proprietário. Suas poesias são, portanto, o *locus* da utopia norte-americana não apenas no sentido comunitário, mas também no de conversão desse sonho em *capital* financeiro e simbólico. E finalmente: Longfellow é a expressão da classe média liberal que se formava nos EUA e que podia evidentemente se dar ao luxo de ambicionar uma *utopia* — já agora podemos dizer *ideologia* — em cuja superfície predominassem as trocas ou colaborações *sentimentais*, baseadas na *fé*, como se estas pudessem prevalecer sobre as de natureza *material*. Não será ingenuidade nossa afirmar que, intuindo de forma mais ou menos consciente o impacto brutal da sociedade de mercado — a força do laço frio do interesse, o desaparecimento iminente da dignidade pessoal e da religiosidade e a prevalência da liberdade de comércio sobre todas as outras liberdades individuais; e sobretudo o véu

³⁴ VELELLA, Rob. Figures other than figures of speech: Henry Wadsworth Longfellow's pursuit of financial success. In: IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*, op. cit., p. 139-158.

rasgado do sentimentalismo pelas relações monetárias³⁵ —, Longfellow tenha tentado repará-lo ou amenizá-lo por meio de uma poesia em que se manifestava aquele sentimento de comunidade.

Não é por acaso que plácidas vilas do passado fulguram na superfície da poesia de Longfellow — em *Evangeline, a tale of Acadie*, “The village blacksmith” ou “The old clock on the stairs”: elas representam, em alguma medida, comunidades pré-capitalistas idealizadas, em que supostamente prevaleceriam relações colaborativas, sentimentais, orientadas pela fé e pela cordialidade respeitosa em detrimento das necessidades da vida material. A poesia de Longfellow é o *locus* em que essas relações continuam *vivas na forma de discurso* e podem interferir na vida concreta dos leitores por meio de seu didatismo e sua sabedoria.

Finalmente: o *ponto de vista da vida* veiculado na poesia de Longfellow tem por fundamento uma forma *construtiva* de ver a experiência humana, baseada na fé da vida eterna, que nada mais é que o prolongamento da comunidade vivida no presente. Circunscrita ao contexto norte-americano, essa experiência individual e coletiva se fundamenta, no plano afetivo, nas chamadas colaborações *sentimentais*, que se convertem em trocas *materiais*, que lhe garantem o sustento — a utopia da classe média norte-americana que apresentamos sumariamente, em que a iniciativa pessoal sustenta a pequena comunidade e é sustentada por ela que, em alguma medida, é expressão de um ideal norte-americano de sociedade, na qual o sentimento de coletividade prevalece sobre as trocas materiais.

O ponto de vista da morte em Machado de Assis

Como já observamos anteriormente, em 1867, Machado traduziu “Serenade”, de Longfellow, com o título “Lua da estiva noite”. A tradução, minuciosamente analisada pelo pesquisador Diego do

³⁵ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Org. e introdução Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 42.

Nascimento Rodrigues Flores,³⁶ revela um hábil Machado — apesar de ainda jovem, antes dos trinta anos de idade — fazendo corresponder a métrica e os acentos, apesar dos diferentes sistemas de contagem de versos em inglês e em português; acrescentando um verso a cada estrofe e seguindo, com pequenas diferenças, o sistema de rimas, reconfigurando o texto fonte; escolhendo imagens diversas — respeitando o original, sem submeter-se cegamente a ele, recriando-o, a partir da língua de chegada. Mas “Serenade” e “Lua da estiva noite” são idílios curtos, de temática romântica, com imagens da natureza — o vento do título, a lua, as ondas — pontilhadas pelo estribilho da virgem adormecida. Consideremos, assim, sem maiores consequências, que Machado homenageava o autor norte-americano com sua tradução, sem subserviência.

A epígrafe de Longfellow em um poema das *Falenas*, de 1870, e a supressão desse poema, na montagem das *Poesias completas*, em 1900, dá mais pano para manga. As *Falenas*, aliás, são epigrafadas com o verso “Labouring up”, de Tennyson; Otto Maria Carpeaux chama Longfellow de Tennyson americano, um “Tennyson menor”.³⁷ De qualquer forma, seja ele poeta maior ou menor, Machado parece estar, em 1870, imbuído, de alguma forma, do espírito do *hard worker* literário que foi Longfellow, *trabalhando* em diálogo com os mestres da língua inglesa.

O primeiro poema das *Falenas*, “Prelúdio”, tinha como epígrafe dois trechos de versos do “Prelude”, das *Voices of the night* de Longfellow: “... land of dreams./ ... land of song”. Já está neles evidente o tema da poesia como utopia, convergência entre os dois textos. “Prelude” canta a memória pura dos sonhos infantis por meio da integração à natureza, que diz ao eu lírico que ele não é mais criança e precisa cultivar a poesia, em oposição à desesperança, associada à floresta de “galhos de ferros” — a cidade, evidentemente. Essa imagem, de forma geral, é preservada no

³⁶ FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. *Machado de Assis, tradutor de Longfellow*, op. cit., p. 178-192.

³⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, op. cit., p. 1781.

poema de Machado, mas com diferenças, especialmente se considerarmos o ponto de vista da vida que analisamos acima.

Nas duas primeiras estrofes de “Prelúdio”, o eu machadiano oscila entre a distância e o alinhamento ao projeto literário de Longfellow. Na primeira, para o eu lírico, a “casta poesia” é “terra pura e santa”, refúgio e remédio para a dor e o tédio do poeta, em correspondência com o “Prelude”, de Longfellow, mas sem o tom didático e imperativo da natureza desse poema e muito menos o do jovem que responde ao salmista em “A psalm of life”; no poema de Machado, o eu lírico se refere ao *poeta* e à *produção* da poesia, não ao seu suposto efeito apaziguador no leitor, nem às relações com ele. Mais, já na segunda estrofe: longe do “asilo” da poesia, a existência é canalha, “um frívolo combate”, “um eterno ansiar por bens que o tempo leva”. De novo: a poesia é o espaço em que o *poeta* se protege da competição e do consumo, mas não se faz presente nela a dimensão utópica da classe média que vimos em Longfellow. “A outra terra era má, o meu país é este” sentencia o eu lírico de Machado, ao final da estrofe; seu país é o da poesia, em oposição à funesta vida material, associada à competição — portanto, ao universo do trabalho — e ao consumo. Apesar da semelhança da imagem, nada que contenha o tom imperativo e didático de Longfellow; apesar da expressão “terra pura e santa”, referente à poesia, e do amor que se manifesta na “gota de luz do olhar de Deus caída”, a fé não rege o movimento do conjunto, ao contrário do que observamos em “A psalm of life”.

É somente nas duas últimas estrofes que o eu lírico machadiano se dá aos imperativos, sugerindo ao leitor recorrer “às terras da musa, às terras da poesia”, se ele for daqueles que padecem do tédio ou querem viver “eternas primaveras” — isto é, se tiver alma de poeta. Esperança e saudade são as asas com as quais é possível “atravessar a azul imensidade” — recurso que se afasta, mais uma vez, da proposta de Longfellow, cuja fé repousa na *ação presente*, e apenas nela, com fé no trabalho e na paciência; para o eu lírico de Machado, a esperança no futuro e as saudades do passado — que o poeta norte-americano repudia explicitamente — são meios de “curar a mágoa”.

Diríamos, a título de síntese, que, pela segunda vez, Machado homenageia *criticamente* Longfellow; que nosso autor adere à proposta da poesia como espaço de utopia, claro está, mas restrita aos que têm alma de poeta, sem espriar-se para além deles. Lidos em conjunto, “Prelude” e “A psalm of life” contêm a mesma proposta em sentido mais amplo: neles, a poesia, alicerçada na fé, é o *locus* por meio do qual eu lírico e seus leitores se envolvem no projeto das colaborações sentimentais. A poesia de Machado, por sua vez, vibra em *baixa frequência*, na medida em que não envolve o leitor em um projeto dessa magnitude; restrito à temática, sem aposta em projeto coletivo, o poema se reduz a um lugar-comum, malparado, ainda, pela intertextualidade com a peça *Dalila*, de Octave Feuillet, que abre e fecha o texto. Trata-se de motivos suficientes para Machado excluir o “Prelúdio” das *Poesias completas*, em 1900.

Não se trata, é claro, de comparar os poetas, mas de verificar o movimento, este sim bem mais relevante, da tentativa machadiana de incorporar à sua obra os elementos de outras que lhe causavam impressão. É rigorosamente, se quisermos, o processo de *formação* de Machado de Assis — que passa, inclusive, pela tentativa seguida de erro. Com efeito, ele talvez tenha percebido que as colaborações sentimentais pertenciam a um ambiente literário mais afeito à formação da classe média, em um país que, em 1764, tinha sete universidades e um índice elevado de alfabetização, sobretudo se comparado aos números brasileiros.³⁸ Simplificando: a própria ideia de comunidade por meio da circulação de livros fazia pouco ou nenhum sentido por aqui. A proposta subjacente à poesia de Longfellow cabia mal no Brasil, na medida em que a nossa classe média surgia — melhor *não* dizer que *se formava* — em ambiente de negócios ainda determinados pela mentalidade escravista e em ambiente cultural acanhado, repleto de pessoas não letradas. José Chasin, a propósito da comparação entre a via prussiana e a via colonial

³⁸ Ver KARNAL, Leandro. A formação da nação. In: *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Contexto, 2017, p. 50.

de entificação do capitalismo, cita uma expressão do prefácio à primeira edição de *O capital*, de Marx, que cabe muito bem aqui:

Além das misérias modernas, aflige-nos toda uma série de misérias herdadas, decorrentes da permanência vegetativa de modos de produção arcaicos e antiquados, com o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. Padecemos não apenas por causa dos vivos, mas também por causa dos mortos. *Les mort saisit le vif!* [O morto se apodera do vivo!]³⁹

Ficava quase impossível, assim, *formar* o público pela literatura, menos ainda perscrutar-lhe, por meio dela, uma feição comum. Não à toa, o primeiro grande narrador da chamada maturidade de Machado de Assis será um *morto* cuja consciência ainda impera sobre os vivos — nós, os leitores, abobalhados pelo ritmo acelerado de sua volubilidade que se alterna com a ideia fixa.⁴⁰ Por último: o propósito fundamental da alfabetização dos norte-americanos, até pelo menos o século XIX, era a leitura da Bíblia, talvez daí o tom *devocional* e *sapiencial* que emana da poesia de Longfellow, e parte de seu apelo popular. Como sabemos, Machado afastou-se, e depois parodiou, esse tom.

No mesmo ano de 1870, Machado de Assis ainda insistiu na alusão a Longfellow, agora na prosa. Nos primeiros parágrafos de “Miss Dollar”, publicados nos *Contos fluminenses* daquele ano, o narrador cogita sobre quem será a musa que dá nome ao texto. Faltam ainda dez anos para a chegada do “defunto autor” e sua hesitação sobre começar

³⁹ CHASIN, José. *A miséria brasileira*, op. cit., p. 39-40. Tomei a liberdade de transcrever não a tradução citada por Chasin, mas a mais recente e acessível, publicada pela Editora Boitempo. Ver MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 79.

⁴⁰ Dois movimentos já rigorosamente mapeados e analisados nos trabalhos de Roberto Schwarz e José Antônio Pasta Júnior.

as *Memórias* pelo princípio ou pelo fim, mas já emerge à superfície das primeiras linhas aquela hesitação que conta com o leitor para, em alguma medida, *participar* do andamento do texto e, em outra, *submeter-se* aos caprichos do narrador. Está já em curso, por assim dizer, o processo de incorporação da matéria histórica brasileira — nossa experiência *destrutiva* — ao plano da forma do texto. As águas são bem outras: aqui Machado já nada de braçada, abrindo o conto com a conveniência de ocultar ao leitor a identidade de Miss Dollar, abandonando a ideia para evitar encher o papel de digressões, declarando a seguir que vai apresentá-la e adiar a apresentação por sete parágrafos. Se quisermos, falando com Antonio Candido,⁴¹ trata-se da *redução estrutural* de um processo social ao texto: a hesitação, seguida de aparente diálogo com o leitor, para depois fazê-lo esperar, é o embrião literário da postura (ou impostura) de classe que Roberto Schwarz explicou definitivamente.⁴² No Brasil, não se deve colaborar com o leitor, mas *esculachá-lo* (com a permissão da palavra menos acadêmica), porque esse é o traço textual em que se manifesta o dado local — o mandonismo da oligarquia escravista —, traço de um problema mais amplo — o lugar do Brasil no capitalismo internacional que circunscreve, em boa medida, a miséria nacional. A volubilidade do narrador, que ganharia status de princípio formal da obra machadiana nas *Memórias póstumas*, já se manifesta aqui, em forma larvar, ainda imperfeita, mas com força.

Voltando. No segundo parágrafo do conto, o narrador supõe que a musa de um leitor “dado ao gênio melancólico” é uma “inglesa pálida e delgada”, leitora de Tennyson, Lamartine, Camões e Gonçalves Dias — a musa que habita, afinal, o imaginário romântico. O terceiro parágrafo é curto e grosso: “A figura é poética, mas não é a da heroína

⁴¹ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2010, p. 9.

⁴² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*, op. cit.; _____. *Duas meninas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1997; _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1998.

do romance”. A seguir, o narrador volta a imaginar outro leitor, menos tíbio, que prefere

uma robusta americana, vertendo sangue pelas veias, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita. Amiga da mesa e do bom copo, esta Miss Dollar preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, coisa naturalíssima quando o estômago reclama, e nunca chegará a compreender a poesia do pôr do sol.⁴³

Este leitor, ao contrário do anterior, é *prático*, por isso escolhe a norte-americana voraz, bem alimentada, que prefere a comida às páginas de Longfellow, que ficam assim alinhadas ao leitor e aos poetas do parágrafo anterior, distantes da realidade, autores da “menina romântica”, não da “mulher robusta”. No sexto e sétimo parágrafos, especula-se sobre mais duas mulheres, a “velha literata” inglesa, culta e endinheirada, com quem um leitor mais experiente se casaria, e a brasileira rica, imaginada pelo “mais esperto” e pragmático de todos os leitores.

Como sabemos, nenhum deles está correto: Miss Dollar é uma cadelinha que servirá de pretexto ao casamento de Dr. Mendonça, que a encontra, e Margarida, que a perdera e oferecera por ela uma recompensa generosa. Mendonça é rico — fora médico e ganhara o suficiente para não trabalhar mais e entregar-se à paixão dos cães —, como é também Margarida. Na superfície do texto, tudo aponta para os bons sentimentos, como a dignidade de Mendonça em não recolher a recompensa, porque a alegria de Margarida lhe valeria mais, e o amor perseverante por ela, apesar de uma invasão à privacidade da musa que poderia custar-lhe a reputação pública; mas é no plano das coisas ditas de forma oblíqua e dissimulada que o conto ganha força: não ignoremos o nome da cachorra, associado à moeda norte-americana, nem os olhos verdes

⁴³ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, p. 27.

de Margarida — verdes como as cédulas de dólar. Essa cor, aliás, teria impedido o médico aposentado de cortejá-la, porque Mendonça era apegado à máxima, que ele acha poética, de que verde era também a cor do mar; evitar as tempestades deste o levava também a evitar as tempestades dos olhos. O protagonista só se convencerá de que deve procurar Margarida quando um amigo lhe diz que olhos verdes são “núncios de boa alma” e que “a cor dos olhos não vale nada, a questão é a expressão deles. Podem ser azuis como o céu e pérfidos como o mar”. O narrador de Machado caminha no fio do *dito* — Mendonça se apegava ao “amor de uma frase” — pelo *não dito* — ele se interessara não apenas pelos olhos de Margarida, mas também por sua herança, que já se mostrava na generosidade da recompensa e, depois, na casa de Margarida, índice de “abastança nos haveres de quem lá morasse”. Na leitura de superfície, um homem caprichoso, talvez excêntrico, amigo dos cães e das frases de efeito, se apaixona por uma viúva abastada; menos aparente é a mola social dessa mesma paixão, mas que merece registro — e teremos ido mais além se considerarmos os primeiros parágrafos como presságio do enredo: cada leitor verá no conto a musa que lhe interessa — para o mais romântico, ela é *inglesa* ou *americana*, à Tennyson e à Longfellow; para o mais esperto (e brasileiro) “a brasileira de quatro costados”, abastada.

Não que não haja explicitação, no conto, das molas sociais da ação dos homens: Andrade, amigo de Mendonça, diz desabridamente que casar-se com ela é avançar-lhe sobre os bens. Mas a linha de força de Machado de Assis que investigamos aqui está precisamente em chamar a atenção do leitor para as cabriolas narrativas — no caso menos acabado de “Miss Dollar”, os primeiros parágrafos —, fazendo correr, abaixo delas, quase sem perceber, a realidade social — a explicitação do interesse pecuniário, especialmente na voz de Andrade. Ao final do conto, depois de uma pequena crise, tudo se acomoda: Mendonça e Margarida se casam sem maiores consequências.

A leitura atenta de “Miss Dollar” indica que Machado de Assis, no início dos anos 1870, já percebia o que era a obra de Longfellow: *best-seller* que veiculava mundo e musa idealizados, distantes da realidade

material, na qual prevalece o interesse pecuniário. Não que esse interesse não participasse da realidade norte-americana; acontece que aquele contexto específico permitia um arranjo literário inviável no Brasil. Lá a experiência concreta da classe média em formação encontrava eco nas colaborações sentimentais. Longfellow reduzira estruturalmente, ao plano do texto, aquela experiência, alçando-a ao plano nacional. Machado de Assis ainda procurava a melhor expressão formal da experiência brasileira, que só encontraria, como bem sabemos, no ponto de vista da morte das *Memórias póstumas*.

Chegamos, assim, ao conto “O espelho”, que saiu em 8 de setembro de 1882 — ano da morte de Longfellow — na *Gazeta de Notícias* e foi publicado nos *Papéis avulsos* no mesmo ano. O protagonista é Jacobina (que, no passado, era um simples Joãozinho, como se verá), homem de meia idade, avesso à controvérsia, “provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico”. Aqui navegamos em machadiano mar aberto: tudo repousa nos interstícios — a casa em que se passa o conto fica “entre a cidade e o céu”, os personagens estão todos na idade intermediária entre juventude e velhice e as descrições caminham no fio da ambivalência, com um Jacobina que é *meio* instruído e aparenta ser, *mas não necessariamente é*, astuto e cáustico, e cuja história rouba aos ouvintes (e aos leitores) a própria consciência. Jaison Luís Crestani,⁴⁴ a propósito da “Advertência” que abre os *Papéis avulsos*, afirma que “Entre o *parecer* e o *não ser* permanece uma vez mais a indefinição, que sugere uma dubiedade conscientemente construída” — observação que cabe bem em nossa análise.

Os quatro amigos de Jacobina debatiam “várias questões de alta transcendência”; ele apenas observava, algo enfadado, os debates; instado a participar, afirma que contará uma história, desde que não haja réplicas. Com essa condição — claramente autoritária —, apresenta a teoria de que todas as pessoas teriam duas almas: uma que olha

⁴⁴ CRESTANI, Jaison Luís. A projeção especular de uma nova teoria da alma humana. In: *Machado de Assis em linha*. v. 5, n. 9, p. 75-92, jun. 2012.

de dentro para fora, outra que o faz no sentido inverso. O melhor dos exemplos para explicar sua teoria é o da própria juventude: aos 25 anos — cerca de metade da idade que tem agora — foi nomeado alferes da guarda nacional.⁴⁵ A obtenção da patente é muito celebrada por *Joãozinho* — esse é seu nome na intimidade do passado — e sua família. Uma tia que mora em uma propriedade rural distante insiste até que ele lhe faça uma visita de pelo menos um mês. É aí que se dá a história que ele quer contar aos amigos. Na fazenda, goza da mesma bajulação da vila: é largamente elogiado pela tia, pelo cunhado dela e pelos escravizados. Mas a doença de uma filha a afasta dali por alguns dias. A ausência da senhora é a oportunidade de fuga dos cativos. Sozinho, sem os elogios que lhe alimentavam a alma externa, isto é, a patente de alferes, Jacobina mergulha em uma crise de identidade que chega a borrar sua imagem no espelho, convertida em mero debuxo; amedrontado pela possibilidade de apagamento de si mesmo, veste a farda de alferes na frente do espelho, de modo a compor e recompor o próprio reflexo. É assim que consegue sobreviver. O conto se encerra abruptamente, em vertigem: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” — sentença simples que traz de volta a instância narrativa distanciada do início do conto e sugere a perda da consciência dos interlocutores de Jacobina.

Alfredo Bosi já registrou⁴⁶ o processo de *reificação* pelo qual passa Jacobina, que perde completamente a humanidade para entregar-se à cortesia e aos rapapés de que todos o cobriam. Enquanto a “consciência do homem se obliterava, a do alferes tornava-se viva e intensa”⁴⁷. Jacobina torna-se *apenas* alferes, tomado que foi pela alma externa, das aparências,

⁴⁵ Fica indicada aqui a necessidade aprofundar a hipótese de que essa nomeação era forma de ascensão social e os efeitos dessa contextualização histórica em “O espelho”. Sugestão de referência para essa pesquisa: CASTRO, Jeanne Berrance de. *A milícia cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.

⁴⁶ BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. In: *Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Ed. 34, 2017, p. 7-34.

⁴⁷ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, p. 348.

da conveniência e convivência social. Era ainda pior: Jacobina sentia-se como “um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico”. Quando a tia abandona o sobrinho às pressas, os escravizados acentuam os elogios, “um concerto de louvores e profecias” que o deixa “extático” — outro estado no limite da consciência, intersticial, mais uma vez, se quisermos. Ele não percebe, mas a bajulação é o prenúncio da fuga. Na solidão silenciosa da fazenda, de alma externa fragilizada pela falta do que podemos chamar de *exercício de poder*, Jacobina afirma:

As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, tic-tac, tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: *Never, for ever!* — *For ever, never!*, confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: — *Never, for ever!* — *For ever, never!* Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada.⁴⁸

Além da farda de alferes e do relógio agourento, o conto tem pelo menos mais um objeto importante para análise: um espelho — “obra rica e magnífica”, de ouro, “a melhor peça da casa” — que a tia empresta ao sobrinho e que teria pertencido a uma das fidalgas portuguesas vindas ao Rio de Janeiro, em 1808, na fuga da corte joanina. É nele que Jacobina observará a si mesmo, primeiro só borrão, depois reconstituído por meio da farda.

Encaminhemos diretamente os elementos analítico-interpretativos: se não estamos enganados, vemos em “O espelho” uma forma de *ponto de vista da morte*, proposto por José Antônio Pasta Júnior.⁴⁹ Com efeito,

⁴⁸ Ibidem, p. 349.

⁴⁹ PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do ro-*

toda a enunciação de Jacobina se dá a partir do *limite* — entre cidade e céu, entre juventude e maturidade, entre vigília e sonho, entre onisciência do êxtase e anomia alienada —, penosa construção que se desenvolve “na dialética rarefeita entre o não ser e ser outro”, nos termos de Paulo Emílio Salles Gomes, citado pelo mesmo Pasta. Nesse lugar intermediário, Jacobina percebe que se constitui como sujeito entre e em dois regimes distintos: o primeiro no compasso da escravidão e conseqüentemente do favor,⁵⁰ que lhe rende as tantas adulações — eis aí sua alma externa; o segundo no ritmo moderno, o do sujeito isolado, supostamente constituído pela autonomia e pela iniciativa pessoal — a alma interna esmagada pelos influxos exteriores da outra. Como se vê, não é fortuita a insistência de Machado de Assis na imagem pendular do relógio.

O Joãozinho de 25 anos não conhecia o poema de Longfellow; é o já maduro Jacobina quem lê os versos do norte-americano e estabelece a relação entre a condição de *morto* (estamos a um passo do defunto autor das *Memórias*) e a *eternidade* do toque do relógio em “The old clock on the stairs”. Nas nove estrofes desse poema, o antigo relógio da escadaria atravessa e marca o tempo dos homens e o da eternidade, imagem semelhante à que encontramos em “A psalm of life”. A um só tempo, ele pertence a um passado de experiências comunitárias felizes no qual cumpre o papel infausto de *memento mori* — exatamente o estribilho a que se refere Jacobina e que fecha todas as estrofes, “*Forever, never! — Never, forever!*”. Na tristeza e na alegria, nos dias de campa e nos de berço, com a sabedoria de um monge ou a onisciência do próprio Deus, o velho relógio da escadaria lembra às crianças que brincam, aos jovens que sonham e à noiva na noite de núpcias que a vida é passageira e se aproxima a eternidade: a ausência do tempo expressa no refrão *para sempre, jamais; jamais, para sempre*.

Mas, como sabemos, Longfellow é poeta das massas e não pode deixar versos em aberto — é preciso fechá-los nos termos das

mance brasileiro. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 101-102.

colaborações sentimentais. Na penúltima estrofe o eu lírico pergunta ao relógio quando aquelas pessoas felizes se encontrarão novamente; a resposta, já a conhecemos: *forever, never; never, forever*. Na última, o eu esclarece que o reencontro nunca ocorrerá *aqui* — terra de aparências —, mas para sempre *lá* — a eternidade, onde a dor, o tempo e a própria morte fenecem. É isso o que diz o relógio. Trata-se, mais uma vez, da proposta consoladora de Longfellow, em que predomina *o ponto de vista da vida*, que já conhecemos. Até o próprio *memento*, algo assustador, se converte aqui não em agouro do vazio, mas em presságio do encontro.

No caso machadiano, o passado se repõe no presente de modo especular, ecoando a *eternidade* apavorante dos versos de Longfellow, sem acolhimento consolador. Em uma frase: em “O espelho”, a vida material — a escravidão e a violência consequente do cotidiano — prevalece sobre as supostas colaborações sentimentais da vida familiar e coletiva. Tia Marcolina abandona o sobrinho para cuidar da própria filha; o cunhado dela não dá as caras, sabe-se lá por quê; os escravizados aproveitam a ausência da senhora para ganhar a liberdade — cada um por si e Deus, se existir e vier, que venha armado. Aliás, chamamos acima os elogios dos cativos a Joãozinho de *exercício de poder* porque relações sociais baseadas na força têm de ser reafirmadas sempre — o que explica de forma bastante significativa a rasura da imagem de Joãozinho no espelho. É que, em ambiente escravista, o sujeito escravocrata só se pode se constituir por meio da *aniquilação do outro*, isto é, só pode haver sujeito escravizador por meio do exercício do poder de destruir o escravizado, que, na perspectiva do senhor, sequer é ser humano. Em resumo, exibicionismo de poder é manutenção de poder. Daí a subserviência dos escravizados da fazenda — “Nhô alferes é muito bonito, nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general” —, que convertem o servilismo em estratégia de fuga. Sem escravos que lhe reafirmassem o poder, resta a Joãozinho a memória de 1808, em que monarquia e escravidão se reconfiguraram para preservar o poder das oligarquias locais e articulá-las ao mercado externo do café e do tráfico de escravizados: é precisamente nesse espelho que ele tenta

se ver, e consegue, vestindo a farda que indica o lugar social que ocupa. Em Longfellow, o estribilho *para sempre, jamais, jamais, para sempre* aponta para a utopia; em Machado, para a *eternidade da reposição e da manutenção, na vida concreta, da estrutura social de base escravista*, que dá o andamento do movimento histórico brasileiro de avanço sem ultrapassagem, de modernização conservadora, que não se dá *apesar* do atraso, mas *por meio* dele.⁵¹ É ela o fundamento do narrador que está *morto*, mas cuja consciência segue bem *viva*, nas páginas das *Memórias póstumas*.

É que no Brasil, como sabemos, a independência e a república não alteraram a relação de base, a grande propriedade monocultora assentada no trabalho escravizado, daí a força — finalmente chegamos, ou voltamos, a ele — do ponto de vista da morte machadiano: mesmo abolida a escravidão, a mentalidade escravista se mantém viva na realidade brasileira. Em fazendas como a da Tia Marcolina, a violência cotidiana da escravidão prevalecia; as relações se davam pelo *desaparecimento dos limites*: se o corpo da pessoa escravizada não é limite para o senhor, ou seu feitor, então o sujeito se constitui por meio da destruição — do outro-escravizado, na medida em que a *colonização* de seu corpo é pressuposto para a existência do sujeito-escravizador; e de si mesmo, na medida em que este se forma por meio da própria supressão. Não pode haver por aqui, como dissemos nas já distantes primeiras páginas, projeto de longo prazo, porque nosso *sentido* é a própria destruição. Aqui não pode haver elogio do trabalho (que é desgraça) nem utopia comunitária (porque o que vale é a sobrevivência)⁵² — aquela vila norte-americana

⁵¹ PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Formação supressiva*, op. cit., p. 62. Tomei de empréstimo essa análise e essas expressões às aulas e à já anteriormente citada pesquisa de José Antônio Pasta Júnior, de que espero ser um tributário. Todos os equívocos de minha leitura são, como é desnecessário afirmar, apenas meus.

⁵² Ver BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 437-456. Nesse texto fundamental, Bosi explicita e analisa a radicalidade do realismo machadiano, que se opõe frontalmente à utopia de Longfellow e não poderia jamais ser “jubiloso” nem partilhar da “ideologia eufórica” de seus contemporâneos: “Não há conformismo em Machado, há o conhecimento de que os homens se defendem”.

de passado idílico, avisa Machado de Assis, sequer existiu na realidade concreta: só existe na *poesia* de Longfellow — cuja *vida eterna* despenca e se degrada, no contexto brasileiro, em cotidiano escravista, que pode até mudar de fachada, como a vitrine da Confeitaria do Império, de *Esauí e Jacó*, mas não muda na essência.

Os romances da maturidade de Machado de Assis estão repletos de *famílias tradicionais*, cujo convívio deixa entrever a prevalência das trocas materiais sobre as colaborações sentimentais — se é que faz sentido falar destas no Brasil. Zangão da praça, versão moderna do corretor de valores, ambicioso, de tino para o mundo financeiro que tomava o Brasil a ponto de adivinhar a quebra do Banco Santos, em 1864, Cristiano Palha, em *Quincas Borba*, enriquece às custas do capital de baixo ou nenhum juro de Rubião e graças às relações sociais estabelecidas e preservadas por Sofia, sua esposa. Apesar dos trabalhos fundamentais de Raymundo Faoro e John Gledson,⁵³ talvez ainda haja cruzamentos por fazer entre vida política e econômica do Segundo Império e os enredos de Machado de Assis, a começar das fortunas dos nossos *self-made men* fluminenses, de que Palha é apenas o primeiro. Trata-se de pelo menos três homens livres da ordem escravocrata, da classe média brasileira em processo de formação, que enriquecem com jogadas arriscadas no nascente mercado financeiro. Todos eles, como Palha e Sofia, constituem, depois do enriquecimento, um lar respeitável, frequentado por amigos abastados — onde lampejos de colaborações sentimentais são cabriolas de etiqueta que ocultam trocas materiais vultosas. Não nos esqueçamos de que Santos, marido de Natividade, pai de Pedro e Paulo, em *Esauí e Jacó*, “também foi pobre”, mas enriqueceu na *febre das ações* de 1855, surto especulativo ocorrido no Brasil devido à disponibilidade de capitais que, até 1850, destinavam-se, principalmente, ao tráfico de escravizados.

⁵³ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Ed. Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976; GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

E não nos esqueçamos, ainda, de Aguiar e D. Carmo, casal extremoso, sem filhos, em que Lúcia Miguel Pereira viu um reflexo de Machado e D. Carolina⁵⁴ — e que destoa, em alguma medida, dos dois anteriores. Da mesma forma que Palha e Santos, Aguiar enriqueceu pelo esforço próprio: casou guarda-livros — expressão que se referia às ocupações contábeis e de escrituração — até fazer-se sócio de uma casa comercial e gerente de banco. O Conselheiro Aires registra que Aguiar acumula ações, apólices e imóveis, além dos honorários de gerente. Mas chama a atenção, no *Memorial de Aires*, o propósito *construtivo* desse casal: tudo neles é solidez e edificação — na pobreza, D. Carmo dava ao lar o que o narrador chama de “pobreza elegante”, pelo esmero e pelo compromisso com o marido que ainda não se firmara profissionalmente; quando a carreira dele se consolida e vem o conforto material, as relações do casal se ampliam, não com a ambição violenta de Sofia e de Natividade, mas graças à “índole afetuosa” e ao “poder de atrair e conchegar” de D. Carmo; na intimidade, o marido encontra equilíbrio e paz na esposa, sem as aventuras extraconjugais desmioladas de Virgília e Brás Cubas, ou o fio da navalha da sedução de Sofia, que mantém cativos os olhos de Rubião para que ele perdoe ao Palha a quantia que lhe deve. O que falta a D. Carmo e Aguiar são filhos, daí o apadrinhamento de Tristão e Fidélia, que se casarão e abandonarão o Brasil, para decepção da madrinha e do padrinho.

⁵⁴ Não nos entreguemos ao risco de analisar *obra* a partir de *biografia*, nem às semelhanças entre os casais Machado-Carolina e Longfellow-Frances, porque elas existem e podemos ficar tentados a explorá-las. Mas é sim verdade que Machado e D. Carolina não tiveram filhos, assim como Aguiar e D. Carmo, ao contrário de Longfellow e Frances, que tiveram seis. Frances e D. Carolina leram e escreveram para seus maridos, quando eles tiveram problemas de visão; também às duas, mortas cedo demais, eles dedicaram sonetos tocantes. Machado nunca alcançou a riqueza de Longfellow, nem teve origem privilegiada, mas os dois escritores, cada um à sua medida, consolidaram, em seus países, a profissão de escritor, sustentaram-se com a própria pena e obtiveram reconhecimento dos leitores em vida, participando de círculos privilegiados de escritores e homens públicos.

A cena final do *Memorial de Aires* talvez possa encerrar também este ensaio. O casamento de Tristão e Fidélia parece aos padrinhos uma bênção: talvez se *formasse* ali um núcleo familiar sólido, uma pequena comunidade, fundada no *afeto* — nas colaborações sentimentais, se quisermos —, não nos interesses materiais, já que todos são ricos; talvez três gerações se encontrassem na sala de D. Carmo: os dois velhos pais postiços, os dois jovens filhos por afinidade e a sua prole, num arremedo não apenas de vínculos afetivos legítimos amparados materialmente numa experiência moderna que combina trabalho, inteligência de negócios e iniciativa pessoal, mas sobretudo de uma experiência *construtiva*, avessa ao ambiente violento da herança destrutiva e aniquiladora da escravidão e afeita à constituição de um projeto de longo prazo, fundado em mentalidade — digamos tudo — empreendedora.

Tudo por água abaixo: com a abolição da escravidão, a já decadente fazenda de Santa Pia, que Fidélia herdara ao pai, é entregue à sorte dos antigos escravizados, agora nem escravos, nem cidadãos; Tristão, depois de formar-se em Portugal, só voltara ao Brasil para liquidar os negócios do pai, que o esperava — sem a possibilidade de exploração da mão de obra escrava, perdera esta terra o sentido original que lhe fora dado. É o *fim do Brasil*, evidentemente, pelo menos para a aristocracia que se habituara aos lucros, aos privilégios e à aniquilação do nem-outro como forma de constituição de si. Dali para frente, o Brasil já não lhes interessava. No último parágrafo do romance, Aires observa os dois velhos inertes, que “queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos”. É o que acontece aqui a quem aposta na modernização e nos projetos de longo prazo: um sentimento inexplicável entre otimismo tíbio e desconsolo completo, equilibrado pela memória frágil de um momento efêmero de iniciativa pessoal da juventude.

Machado se despediu de Longfellow, no ano da morte do poeta norte-americano, com outra homenagem crítica, em “O espelho”: nos Estados Unidos, cabia bem a utopia literária das classes médias em ascensão e a eternidade consoladora anunciada pelo relógio da escada; aqui, por mais incongruente que pareça, a eternidade repousava (repousa

ainda) no movimento pendular entre aprofundamento dos arcaísmos e aparência de modernização. O ponto de vista da vida pressupunha leitores participantes de um projeto de longo prazo: a construção de uma nação baseada na fé e nas colaborações sentimentais articuladas às trocas materiais — não deu certo, porque o próprio ponto de vista virou mercadoria e a lógica de mercado venceu as boas intenções, como sabe qualquer pessoa de boa fé. O ponto de vista da morte, por sua vez, sabia que falava a poucos — quando muito dez leitores. Dez? Talvez cinco —, todos empenhados em um projeto de acumulação que se restringe ao curto prazo do esgotamento das riquezas e braços a explorar, cujas construções são ruína assim que lançam a primeira fundação, cuja experiência de horror converte em afetação qualquer afeto legítimo, em preeminência e espetáculo qualquer manifestação de fé, em produto a tudo e a todos. Não pode haver aí colaborações sentimentais, muito menos projeto de país: é o fim do Brasil, antes mesmo de começar. Restava esperar os leitores do futuro, que não encontrariam na obra de Machado de Assis nem consolo, nem acolhimento, mas alguma verdade.

Bibliografia

ANÔNIMO. *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Pablo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARVIN, Newton. *Longfellow: his life and work*. Boston: Little, Brown and Company, 1963.

ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Rutzkaya Queiroz dos Reis (org.). São Paulo: Nankim/Edusp, 2009.

_____. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo 1: 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet; Irene Moutinho, Sílvia Eleutério (orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2008.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.

_____. *Memórias posthumas de Braz Cubas*. Brasília: Thesaurus, 2008 [Ed. fac-similar].

_____. *Obra completa*, v. 1. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2004.

_____. *Obra completa*, v. 2. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

_____. *Obra completa*, v. 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

_____. *Quincas Borba*. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis sob o prisma da intertextualidade. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2, Campo Grande, p. 177-186, 2009.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BARIDON, Michel. Introduction. In: FIELDING, Henry. *Histoire de Tom Jones*. Trad. Francis Ledoux. Paris: Gallimard, 2007.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____ et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

CALHOUN, Charles C. *Longfellow: a rediscovered life*. Boston: Beacon Pres, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, v. III. São Paulo: Leya, 2012.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Machado de Assis e Henry Fielding: um diálogo revistado. Disponível on-line no site filologia.org.br.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade & ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 1969.

CASTRO, Jeanne Berrance de. *A milícia cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.

CHASIN, José. *A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Edições Ad Hominen, 2000.

CRESTANI, Jaison Luís. A projeção especular de uma nova teoria da alma humana. In: *Machado de Assis em linba*. v. 5, n. 9, p. 75-92, jun. 2012.

CRUZ E SILVA, Antonio Diniz da. *O hissope: poema herói-cômico*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1808.

CRUZ, Dilson Ferreira da. *O ethos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009.

DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2009.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Ed. Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Quem conta um conto... Machado de Assis e a poética da reticência*. São Carlos: Pedro & João, 2023.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. Machado de Assis, tradutor de Longfellow. *Machado de Assis em linha*, v. 10, n. 20, São Paulo, p. 178-192, abr. 2017.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso Editorial, 1949.

_____. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas/MEC, 1976.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

_____. “O Imortal” e a verossimilhança. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, p. 56-78, 2005.

HOCUTT, Daniel Lamar. *“A tolerable straight line”: non-linear narrative in Tristram Shandy*. Richmond: University of Richmond, 1998.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

IRMSCHER, Christoph. *Longfellow Redux*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006.

IRMSCHER, Christoph; ARBOUR, Robert (orgs.). *Reconsidering Longfellow*. Vancouver/Colúmbia Britânica (CA)/Lanham, Maryland (EUA): Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

JORNAL DAS FAMÍLIAS. Aos leitores. Rio de Janeiro, jan. 1864.

_____. Aos nossos leitores. Rio de Janeiro, jan. 1863.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Contexto, 2017.

KETE, Mary Louise. *Sentimental collaborations: mourning and middle-class identity in Nineteenth-Century America*. Durham/Londres: Duke University Press, 2000.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Luciano [II]*. Coleção Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

_____. *Luciano [VI]*. Coleção Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis, v. 2: ascensão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Org. e introdução Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARTINS, Hércio. A Litotes em Machado de Assis. In: _____. *A rima na poesia de Drummond & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, p. 309-333.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Revista Colóquio/Letras*, n. 8, p. 12-20, 1972.

MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. 2ª ed. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PAES, José Paulo. A armadilha de Narciso. In: _____. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37-48.

_____. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 7-40.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

PINTO, Rodrigo Gomes de Oliveira. Machado de Assis em gênero misto: o cavalo de Aquiles, a *Iliada* de realejo e a cólera do *Almada*. *Machado de Assis em linha*, v. 16, p. 1-15, 2023.

PIRES, Isabel Virginia de Alencar. Rubião: um excêntrico entre a província e a corte. In: BARBIERI, Ivo (org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 107-133.

PRADO JÚNIOR, Caio. Sentido da colonização. In: *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 15-29.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Tempo e metáfora em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

RODRIGUES, Andreia de Freitas. Dürer e o tema da melancolia. *NAVA*, v. 3, n. 1, Juiz de Fora, p. 47, 2017.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Ed. 34, 2012.

_____. *Duas meninas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Raphael Valim da Mota. A máscara e o contrarregra: a arte épico-cômica da afetação em Machado de Assis e Henry Fielding. *Machado de Assis em linha*, v. 15, 2022.

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1968.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madri: Gredos, 1973.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: dinâmica do poder em "O Alienista"*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Fapesp, 2001.

WEALES, Gerald. Tristram Shandy's Anti-Book. In: STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. Nova York: The New American Library, 1962, p. 527-544.

